А. М. Докусов

„Миргород“ Н. В. Гоголя

Ленинград

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
имени А. И. ГЕРЦЕНА

А. М. ДОКУСОВ

„МИРГОРОД“ Н. В. ГОГОЛЯ

ЛЕКЦИИ ИЗ СПЕЦКУРСА „Н. В. ГОГОЛЬ“

ЛЕНИНГРАД
1971

Научный редактор — доктор филологических наук **Н. И. Соколов**
Технический редактор *К. П. Орлова*
Корректор *А. А. Петров*

М 44522. Сдано в набор 27/IV 1971 г. Подписано к печати 4/VIII 1971г.
Формат 60×84 1/16. Заказ 370. Объем 11 п. л. Тираж 750. Цена 1 руб. 10 коп.

Типография № 3 УПЛ ф/4. Ленинград, ул. Егорова, д. 5/7

В конце июня 1832 г. Гоголь выехал через Москву в родную Васильевку. В Москве он свел знакомство с историком М. Н. Погодиным, писателями М. Н. Загоскиным, С. Т. Аксаковым и его семьей, с великим русским актером М. С. Щепкиным, на обратном пути из Васильевки — с И. В. Киреевским, О. М. Бодянским, собирателем украинского фольклора М. А. Максимовичем. Знакомство Гоголя с Аксаковыми вскоре превратилось в дружбу, связи с Погодиным не прерывались до самой смерти писателя. Как семейство Аксаковых, так и Погодин, особенно последний, сыграли в творческом развитии Гоголя несомненно отрицательную роль.

Во время поездки в родные места Гоголь был потрясен картинами повсеместного расстройства помещичьих хозяйств, обнищанием крестьянства. Он готов обвинить в этом помещиков за отсутствие у них хозяйственной инициативы, за их увлечение восточной роскошью и великолепием, приводящими к неоправданному расточительству, за неумение сводить концы с концами. Не последнюю роль в падении экономики помещичьих имений сыграло, по мнению писателя, и слабое развитие промышленности, путей сообщения.

Но как активизировать развитие хозяйства, изжить неурядицы, поднять благосостояние народа, Гоголь не только не знает, но и испытывает страх перед наступающим новым. Более того. Он убежден, что промышленные отношения принесут в деревню один только «разврат».

В содержательной монографии М. Гуса «Гоголь и николаевская Россия»[1] убедительно вскрыты в высказываниях Гоголя, в его советах матери отзвуки политики правительства, направленной на приспособление и использование элементов капиталистической экономики для оздоровления помещичьего хозяйства. Во втором томе «Мертвых душ» эта точка зрения будет отчетливо выявлена в речах помещика-крепостника Костанжогло и в самой системе ведения им своего хозяйства.

[1] См.: М. Гус. Гоголь и николаевская Россия. ГИХЛ, 1957.

Почти целый год по возвращении из Васильевки литературная работа Гоголя шла крайне медленно. В его письмах постоянно раздаются жалобы на бездействие ума, на растерянность мысли. Одна из причин этого — литературное безвременье. Вторая — увлечение историей, заслонившее перед ним на некоторое время непосредственные литературные занятия.

Побудительной причиной, вызвавшей острый интерес писателя к истории, явились события европейской и русской жизни тех лет: июльская революция 1830 г. во Франции, в конце августа — в Брюсселе, в сентябре — восстания в Гессене, Саксонии, Брауншвейге, волнения в ряде других городов Германского союза; вспыхнувшее в 1831 г. Лионское восстание, восстания в Италии, борьба в Англии, закончившаяся парламентской реформой 1832 г., начало борьбы испанских конституционалистов, ирландских, венгерских националистов.

В России только что прокатилась волна сильнейших крестьянских беспорядков, возбудивших разговоры о возможности новой пугачевщины.

Правительство приняло самые крутые меры для уничтожения «крамолы», и гонениям в первую очередь подвергнулась литература. И все же мысль передовых писателей настойчиво направлялась на Россию, на пути ее дальнейшего развития, на разрешение задач, стоящих перед русским народом.

Пушкин и одновременно с ним Лермонтов и Гоголь отдают много внимания историческим темам.

Интерес писателя к истории был серьезным и глубоким, носил несомненно мировоззренческий характер и имел значение для укрепления реализма в его творчестве.

Гоголь мечтал занять кафедру всеобщей истории в Киевском университете. Когда хлопоты о профессуре в Киеве не увенчались успехом, он определился в качестве адъюнкт-профессора в Петербургский университет. Он задумал написать всеобщую историю, большую историю Украины. Из «Отчета по Санктпетербургскому учебному округу за 1835 г.» можно заключить, что им были уже написаны две главы тома истории малороссиян, «но которые он однако ж медлит издавать до тех пор, пока обстоятельства не позволят ему осмотреть многих мест, где происходили некоторые события»[1].

Взгляды Гоголя на историю отличались оригинальностью и большей прогрессивностью, нежели взгляды, например, Карамзина, Каченовского и современников: Погодина, Полевого. Они

[1] С. Машинский. Гоголь. М., 1951, стр. 65.

еще до сих пор недостаточно глубоко и всесторонне изучены и освещены в нашей науке. Тема «Исторические воззрения Н. В. Гоголя» еще ждет своего исследователя.

На страницах «Журнала министерства просвещения» Гоголь выступил с критикой теории официальной народности, против попыток ряда реакционных историков и публицистов теоретически обосновать незыблемость существования крепостничества в России, господства неограниченного деспотизма. Критиковал он и откровенно идеалистические концепции по таким кардинальным вопросам, как движущие силы истории, причины и следствия исторических событий, развиваемые Погодиным, Каченовским и другими учеными.

Решительно возражал Гоголь против стремлений реакционных историков сводить историю народов и государств к «постепенному развитию сил, воли и действий правительства» и монарха. Он считал, что не монархи, не служители церкви, не промысел, не провидение, а народ, «кровавыми трудами» своими создававший материальные и духовные ценности, есть главный источник человеческого прогресса. В своих обзорах эпох он и обращал внимание не столько на роль отдельных личностей, сколько на движение народов.

Цель преподавания истории, утверждал Гоголь, состоит не в том, чтобы говорить о простой смене одних политических форм другими, а в том, чтобы в «полной картине» показать великий процесс развития человечества, «который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями[1]. В мировом процессе исторического развития Гоголь-историк требовал, чтобы в истории человечества «каждый народ, каждое государство сохраняли свой мир, свои краски, чтобы народ со всеми своими подвигами и влиянием на мир проносился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком он был в минувшие времена»[2].

Эти положения Гоголя шли в плане прогрессивных для своего времени романтических просветительских концепций и не имели ничего общего с утверждениями Погодина, Хомякова, К. Аксакова об «исключительности», «избранности» народов и, в частности, о мессианистической роли русского народа в мировой истории.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полное собр. соч. в XIV-ти томах, т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 26. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию. Указывается том и страница.

[2] Там же, стр. 27.

Не менее категоричен был Гоголь и в непризнании теории о мирном призвании варяжских князей на Русь. Он последовательно проводил мысль о том, что славяне — исконное население той части Европы, которая оказалась территорией могучего, независимого Российского государства, что славяне сами создали свою государственность, свою культуру. В историческом развитии Гоголь придавал немаловажное значение и географическому фактору.

Гоголь требовал от читающего курс истории глубоких убеждений, выведенных из самого предмета, увлекательного слога, шекспировского искусства «развивать крупные черты характеров в тесных границах» рассказа, способного возбудить в слушателях высокие мысли.

Все это в корне противоречило официальной историографии, не нашло сочувствия и поддержки в косной и враждебной среде старых ученых и явилось одной из причин ухода Гоголя из университета.

Научно-педагогическая деятельность хотя и захватила писателя, но не настолько, чтобы он совершенно отошел от литературы. Именно годы 1832—1835 — исключительные по силе творческого напряжения, годы поисков. Именно в это время, если не создано целиком, то во всяком случае задумано было все, что потом будет разработано и доработано Гоголем и что позволит ему встать в один ряд с именами первоклассных русских и мировых писателей.

Одна за другой пишутся повести: «Старосветские помещики» (1832), «Тарас Бульба» (1833), «Вий» (1833), «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1833), «Портрет» (1833); «Нос» — первая черновая редакция (1833—1834), «Невский проспект» (1833—1834), «Записки сумасшедшего» (1834); начата работа над комедией «Владимир третьей степени» (1833), вчерне написана комедия «Женихи» (1834), в 1835 г. начаты «Ревизор» и «Мертвые души».

В том же году вышли сборники «Миргород» и «Арабески».

По глубине разработки характеров, по тонкости психологического анализа, по силе критического направления «Миргород» и «Арабески» — новый этап в творчестве Гоголя, более высокая ступень в развитии его реализма. Объектом художественного изображения в этих сборниках становится главным образом современность, мир поместной и чиновной России и жизнь крупного современного города.

Исчез в сборниках рассказчик-балагур «Вечеров на хуторе близ Диканьки», на его место пришли другие повествователи

о тусклом настоящем и героическом прошлом. Они принесли и другие принципы и приемы сказа.

Меняется и характер юмора Гоголя. В «Вечерах» рядом со смехом, идущим из самых глубин здоровой народной души, звучат нотки грусти, и это не только потому, что в привлекательно нарисованную картину народной жизни врывается нечистая сила, вносящая страшные и кровавые дела (мотив денег с их губительным началом), но и потому, что мастерски сделанные в очерке «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» зарисовки поместного дворянского быта, портреты владельцев хутора Вытребеньки, людей утробных интересов, заставляют глубоко задуматься читателя, и его сердце невольно охватывается чувством грусти и даже тоски. В новых сборниках в некоторых повестях чувство «грусти и уныния» усиливается настолько, что оно преодолевает то «комическое одушевление», которым проникнута изображаемая писателем жизнь, жизнь пустая и убогая, а иногда и страшная в своей неподвижности и пошлости.

В сборник «Миргород» вошли повести «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Вий». Все они представляют собою совершенно законченные произведения, несущие в себе определенный круг идей, и все они могут быть соотнесены друг с другом как составные части единой по своей идейно-эстетической установке книги.

«Миргород» связан с «Вечерами», на что указывает само его заглавие: «Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Связь эта без особого труда устанавливается и наличием украинской темы и украинского колорита. Народный мир в преображенном виде показан писателем в «Тарасе Бульбе». Тема же, характер ее разработки, персонажи насквозь реалистического очерка «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» предваряют «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Первая из повестей, входящих в состав «Миргорода», — «Старосветские помещики».[1] О повести существует обширная критическая литература, в которой высказаны самые разноречивые, часто взаимоисключающие суждения, и это несмотря на то, что точное выражение ее сути дал сам писатель, определив

---

[1] Впервые была напечатана в «Миргороде», 1835, ч. 2-я. Вторично при жизни Гоголя — в издании: «Сочинения», том второй, 1842. Автограф повести хранится в рукописном отделении Ленинградской государственной Публичной библиотеки.

эту суть как одновременное изображение буколической жизни Товстогубов и низменности этой жизни.

Из работ советских гоголеведов, появившихся за последние годы и посвященных повести Гоголя, мы остановимся только на одной, интересной своей концепционностью, богатством аргументации, тонкостью и изяществом стилистического анализа, лиризмом, следствием чего исследование о Товстогубах в некоторых частях своих приобретает качества новеллы о Товстогубах, новеллы, не лишенной истинной поэзии.

Мы имеем в виду книгу Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя», книгу талантливую, во многом новаторскую и... спорную.

Г. А. Гуковский полностью присоединяется к высказываниям Белинского, Пушкина, Станкевича, Шевырева о двойном звучании гоголевской повести, о двойном освещении ее героев, с ясно выраженной якобы их поэтизацией, что дало повод исследователю говорить о тождестве взглядов Белинского, Пушкина и т. д. Между тем даже и не очень внимательное прочтение высказываний названных авторов не дает оснований для подобного заключения. Белинского, например, восхищает в повести простота вымысла, «совершенная истина жизни, народность, оригинальность», т. е. то, что составляет типологические признаки реалистического искусства и чего в русской повести до Гоголя, по его мнению, не было, и «комическое одушевление, всегда побеждаемое чувством грусти», свойство, принадлежащее уже исключительно только Гоголю, но никакой поэтизации Товстогубов в высказываниях Белинского нет.

Пушкин, говоря о «Старосветских помещиках», как о шутливой, трогательной идиллии, которая «заставляет смеяться сквозь слезы грусти и умиленья», так же далек от лирически восторженного панегирика Товстогубам.

Нашему исследователю наиболее близки краткая, но выразительная формула Станкевича, гласящая, что в повести Гоголя «схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой ничтожности жизни»[1], и мысли Шевырева о прославлении Гоголем двух старичков.

Следует указать на немаловажное обстоятельство: Станкевич ни звуком не обмолвился о наличии в повести Гоголя иронически-обличительного элемента, отмеченного Белинским. Да это и понятно. «Прекраснодушие» Станкевича в оценке «Старосветских помещиков» определялось его идеей примирения с действительностью.

---

[1] «Переписка Н. В. Станкевича». М., 1914, стр. 335.

Но мы все же должны подчеркнуть, что в книге Г. А. Гуковского, может быть, как ни в одной из работ его предшественников, обнаружено с такой отчетливостью, с такой определенностью это двойное звучание гоголевской повести. Автор книги пишет: «Повесть «Старосветские помещики» — это повесть о драгоценных возможностях, скрытых в душе человека» и «едва ли необходимо доказывать то, что образы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны овеяны глубокой и нежной поэзией, красотой человечности. В них есть нечто столь чистое и возвышенное, что трудно отделаться от впечатления, что они несут в себе глубокую правду человечности, освещающую и освящающую, и все, их окружающее; ибо они никому не делают зла, ибо они любовно и бережно относятся к людям, даже к тем, которые обкрадывают их, ибо они как бы слиты с щедрой и прекрасной природой, близкой им... Гоголь все время окружает своих старичков образами красоты и щедрого цветения, начиная с первых же строк повести»[1]. Эта поэзия распространена исследователем даже на двери, для которых подобраны у Гоголя лирические слова: «пение», «пела», «пели»[2].

Но они, Товстогубы, являют собою и картину пошлейшего животного прозябания, обнаруженья под корой земности драгоценных высоких качеств, скрытых в Товстогубах и не до конца задавленных земностью, и показ ничтожности, животности существованья; открытие спрятавшейся высокой поэзии и картину позорного искажения человека. Товстогубы, говорит исследователь, могли бы быть другими, прекрасными, возвышенными, ибо в глубинах их душ спрятаны начала всего прекрасного, но они, эти начала, не осуществились в их жизни, исказились в слое ничтожества. Так, «Афанасий Иванович прекрасен и поэтичен, ибо он *человек,* ибо в человеке заложены поэзия, любовь, чистота, высокое благородство». Но и он и его подруга «ужасны в своем животном прозябании»[3].

Повесть Гоголя есть художественное суждение о двойной оценке человека и его места в жизни: с точки зрения его возможностей и с точки зрения реализации этих возможностей[4]. Она показ и доказательство того, как среда губит и искажает

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 79. В дальнейшем указывается автор, название книги, страница.

[2] Правда, у Гоголя есть и другие определения: «хрипела басом», «издавала какой-то дребезжащий звук»; «скрипела». *А. Д.*

[3] Там же, стр. 95—96.

[4] Там же, стр. 96.

то, что заложено *изначально* в каждом человеке, вообще в человечестве.

Гоголя, по мнению автора книги, интересует всякий человек, «ибо в нем есть общее *родовое человеческое* достоинство, «человек в высшем смысле» [1].

И все это выявлено у писателя уже в первой части его произведения. Но с особой силой эта «скрытая... сила высокого», заложенного в героях гоголевской повести, выявлена в теме любви. Отсюда вывод: «Старосветские помещики» — это собственно повесть о любви. Сюжет ее основан на старинном мотиве «любви после смерти, любви, которая сильна, как смерть» [2]. Тема повести — это как бы «гимн высокой подлинности человеческого чувства» [3]. Так, Пульхерия Ивановна не боится говорить в великий предсмертный час о чистом белье, о любимых кушаньях Афанасия Ивановича, в «выговариваемых» ею распоряжениях «дышит истинное величие души, рожденное любовью». Пульхерия Ивановна победила смерть, ибо она «продолжает жить в любви любимого» [4]. То же сказано у Г. А. Гуковского и о любви Афанасия Ивановича: его любовь — «великая любовь, для которой нет жизни после смерти любимой» [5]. «Для него (т. е. для Афанасия Ивановича), для его любви она жива, и нет смерти для нее в его любви, и нельзя, невозможно зарыть в землю то, что не умирает, и он неприемлет смерти любимой» [6].

Весь пафос раздела, посвященного «Старосветским помещикам», всю тонкость и мастерство анализа, все богатство и меткость конкретных наблюдений, аргументации и выводов исследователь и отдает доказательству этой стороны произведения. И надо отдать справедливость — делает он это блистательно. После всего сказанного Г. А. Гуковским по этому вопросу вряд ли можно усомниться в том, что повесть есть действительно поэма о любви, что она построена на старинном

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 99.

[2] Надо сказать, что, сочиняя новеллу о любви Товстогубов, которая сильнее смерти, Г. А. Гуковский оказался не оригинален. Вот что по этому поводу сказано у В. И. Водовозова в его книге «Словесность в образах и разборах»: Пульхерия Ивановна «не боится смерти, потому что не думает о себе ... любовь сильнее в ней всякого страха» (В. И. Водовозов. Избранные педагогические сочинения. М., изд-во АПН РСФСР, 1958, стр. 480).

[3] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 81.

[4] Там же, стр. 84.

[5] Там же, стр. 83.

[6] Там же, стр. 85.

мотиве «любви после смерти», что именно в этой теме и проявлена у Гоголя высокая подлинность человеческого чувства. Исследователь утверждает, что трогательная и необоримая верность Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, пронесенная ими через всю их жизнь, резко противопоставлена необузданности, неестественности, искусственности и скоропреходящести романтических страстей.

История с кроткой кошечкой, ставшей дикаркой и пришедшей к Пульхерии Ивановне, истолковывается исследователем как поэзия романтических тайн, слияния души с природною жизнью. Послышавшийся Афанасию Ивановичу голос — как натурфилософия, слиянность героя с извечным законом природы.

Слова-образы, слова-понятия: «скромные старички», «милые старички», «прелестные старички», «тонкая душевная деликатность», «необыкновенно трогательные заботы подруги», «скромное самоотверженье», «в душах Товстогубов — родники чистой поэзии», «оркестр красоты, поэзии, музыки», «их жизнь похожа на жизнь людей золотого века», «древняя мечта человечества», «на всем разлит ровный свет любви», возвышенность и патетичность стиля — все должно настроить читателя предельно лирически и любовно нежно к Товстогубам, все направлено к тому, чтобы они предстали перед читателем во всей высокости и благородстве их человеческого облика, героями чуть ли не шекспировского масштаба.

В чем же кроется причина того, что драгоценные возможности, заложенные в природе человека изначально, скрытые в душе человека высокая поэзия, любовь, чистота и благородство оказались задавленными корой земности; россыпи подлинного золота, начала высокого и прекрасного настолько загрязненными, искаженными, что вместо человека пред читателем оказалась злая пародия на него?

Может, автор книги о реализме Гоголя имеет в виду дворянскую усадьбу, натуральное хозяйство, систему рабовладения, обрекающих Товстогубов на праздность и лень, превращающих подвластных им дворовых людей в подсобную физическую силу для разжигания при варке варенья огня или «постройки» нужного приспособления, или для поднесения кастрюль, банок, бочек, бочонков и других необходимых при хозяйственных «операциях» предметов?

Нет.

Мир зла, по мнению Г. А. Гуковского, — это «Петербург, это мир торгашей, чиновников, кровопийц, мир карьер, искусствен-

ных отношений, созданных на пагубу людей, мир, где человек стыдится своего народа, где звуку, имени придано значение большее, чем душе человеческой». Мир зла — «это столица, средоточие торгашества, богатств и «ябеды», бюрократии. Именно этот мир ложных стремлений человека всплывает все время и далее — как идейный фон идиллии «Старосветских помещиков»[1]. «Петербург, мир правителей государства, мир дельцов и чиновников, мир искусственной жизни, ложных страстей и страстишек — это центр зла, основной носитель его»[2]; и еще: «Зло современного мира, сосредоточенное в собирательном образе столичной жизни... вторглось в идиллию, оно разрушило ее, оно отравило своим тлетворным дыханием даже их (Товстогубов — *А. Д.*) уединенный и далекий от бури жизни уголок»[3].

Из сказанного ясно, что в лице Гоголя мы имеем одного из величайших выразителей гуманистических начал. И это справедливо. Гоголь и был таковым. Но, во-первых, подчеркивая в своих высказываниях тезис о гуманизме Гоголя вообще, о человеколюбии вообще, что человек оказывается у писателя выше тех общественных отношений, в которых он бытует, и что отсюда и проистекает у него поэтизация изначально заложенного в Товстогубах человеческого, — исследователь не говорит о том, что это приводит к подмене социальных критериев моральными, социального анализа вариациями на темы общечеловеческого гуманизма. Исследователю стоило бы отчетливее указать, что концепция, лежащая в основе «Старосветских помещиков», может быть определена как концепция внесоциальной, первозданной доброты, идущей от субъективных побуждений и противопоставленной злу. Идея гуманности, человечности, взятая в общем виде, и должна служить и служит у Гоголя средством, объединяющим всех людей.

Исследователь, к сожалению, нигде не говорит о том, что признание какого-то единого гуманизма таит в себе возможность приглушения обнаружения социальной сущности явления, что гуманизм в таком его качестве оказывается категорией, если не бессодержательной, то во всяком случае не активной, не действенной, не мобилизующей, а если мобилизующей, то не в те ряды.

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 90.
[2] Там же, стр. 92.
[3] Там же, стр. 91.

Есть разные социальные виды гуманизма, в том числе и маниловское, розовенькое прекраснодушие, прикрытое высокой фразеологией и лексикой. В гуманности и человеколюбии проявляются реальные основы нравственного мироощущения, реальные критерии оценки деятельности людей.

Общечеловеческое — так же, как правда, прогресс, — наполняется разным содержанием. В нашем понимании гуманизм — сила творческая, созидательная, боевая, освобождающая. Личность формируется в сознательной, активной деятельности. Для нее неприемлемы пассивность, отъединение от мира, эгоистическая замкнутость, равнодушие к людям.

Во-вторых. По существу весь пафос раздела о «Старосветских помещиках» направлен на утверждение тезиса о Гоголе как о певце «патриархального» феодализма. В самом деле. Не будь Петербурга — средоточия торгашеского, предпринимательского духа, видимо, Товстогубы сохранили бы в чистом виде золото своей души и сердца, наследник не заразился бы духом новаторства и коммерции — усадьба Товстогубов так и пребывала бы в своем первозданном виде.

Многое из сказанного исследователем нельзя истолковать иначе, как поэтизацию патриархальной усадьбы, беспечного, благодушного, детского паразитизма, сладостного созерцания.

В-третьих, сужены и односторонне устанавливаются связи повести с конкретной исторической действительностью.

Повесть Гоголя пронизана впечатлениями от поездки его на родину, и в ее подтексте нетрудно усмотреть следы раздумий писателя над тем, что в открытой форме высказано им в письме к И. Дмитриеву в июле 1832 года.

В литературе указывается и на другие фактические основы некоторых эпизодов повести. Известно, что рассказ о том, как Пульхерия Ивановна приняла появление одичавшей кошки за предвестника смерти, основан на действительном происшествии из жизни бабки актера М. С. Щепкина, о чем Щепкин и рассказал Гоголю[1]. Ставился в литературе вопрос и о прототипах повести. Одни ученые считают, что прототипами Товстогубов оказались дед и бабушка Гоголя, по мнению других — знакомые старики Зарудные[2], по мнению третьих — старики Бровковы[3]. Сказанное, конечно, не означает, что Гоголь, изображая

---

[1] Библиотека для чтения, 1864, 2, стр. 8.

[2] В. И. Шенрок. Материалы для биографии Гоголя, т. 1, стр. 38 и т. 2, стр. 141, М., 1893, и В. Чаговец. Семейная хроника Гоголей. Памяти Гоголя. Сб. Общ-ва Нестора-летописца. Киев, 1902, отд. 14, стр. 5—6.

[3] Воспоминания и рассказы деятелей тайного общества 1820-х гг., т. 1. Изд-во Политкаторжан, М., 1931, стр. 318—319.

«старосветских помещиков», рисовал портреты своих домашних или знакомых, но что он вносил в образы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны отдельные их черты, не подлежит сомнению.

В-четвертых, в работе Г. А. Гуковского снят вопрос о традициях, а между тем он в историко-литературном исследовании имеет немаловажное значение и говорить о нем нужно.

В гоголеведении давно указывалось на связь «Старосветских помещиков» с традициями Карамзина, чего не скрывал и сам автор повести, сказав об этом в отмеченном нами письме к Дмитриеву. «Теперь я живу в деревне, — читаем у Гоголя, — совершенно такой, какая описана незабвенным Карамзиным. Мне кажется, что он копировал малороссийскую деревню: так краски его ярки и сходны с здешней природой» [1].

Упоминание имени Карамзина здесь не случайно. Когда-то Гоголь-лицеист жил в Нежине, в захолустье, и там грезился ему Петербург. Повесть «Старосветские помещики» писалась в Петербурге, и перед художником вставала родная Украйна, Васильевка, деревня, во многом в том виде, в каком она проступает в очерке Карамзина «Деревня».

Очерк Карамзина распадается как бы на две части. Первую условно можно обозначить как вступление, декларирующее исходное положение о том, что ему, автору, «мила Природа в деревенской одежде своей» [2]: лес, «кроткая речка, журчащие ручейки», буераки, холм, осиновая роща, душистые луга, т. е. «натура», не тронутая цивилизацией, в ее естественном, первозданном виде. «Дикость для нее священна» [3] — скажет писатель-сентименталист, а дорожки, усыпанные песком, обсаженные березками и липами, дерево, пересаженное, подрезанное и подстриженное, — разрушают красоту и очарование «натуры», делают ее искусственной, фальшивой, ненатуральной. Они подобны человеку, который смеется, но без радости, плачет без печали, ласкает без любви — и вызывает только неприятное чувство досады. «В деревне, — пишет Карамзин, — всякое искусство противно» [4].

Правда, Карамзин приемлет созданное рукою человека («поселянина») поле с рожью или зеленым ячменем, ибо произрастающие на нем злаки, хотя и созданы искусственно, но они тождественны самой «натуре», не нарушают общей карти-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. X, стр. 239.
[2] «Деревня». Сочинения Карамзина, т. 7. М., 1814, стр. 151.
[3] Там же, стр. 152.
[4] Там же, стр. 153.

ны мироздания, а как бы органично, естественно вливаются, вписываются в нее.

Наибольшее количество страниц в очерке занимает вторая часть, имеющая даже специальное название «День мой». Именно в ней и даются Карамзиным зарисовки сельской природы в разное время дня. Утром его взор привлекают холмы, рассыпавшееся на холмах стадо, поющий жаворонок, луга с сочной травой и морем цветов, работающие на лугах «поселяне», обширные поля с желтой, колосящейся рожью, с зеленым ячменем («Хлеба, фруктов, всего растительного гибель», — читаем в письме Гоголя к Дмитриеву)[1].

В полдень все это будет залито лучами солнца («Полное роскоши лето», — скажет Гоголь[2]), и в тишине чуткий слух автора улавливает шум журчащей речки, «разногласный шум листьев», звуки, отличные от городских. Последние беспокоят и раздражают человека, тогда как первые навевают лирическую задумчивость и сладостную грусть.

«Натура» радует не только глаз человека, но ее щедрые плоды доставляют приятное и его вкусу.

Во второй половине дня, когда солнце идет к закату, автор начинает «ботанизировать», и, любовно всматриваясь в цветной ковер, он различает и тонкие жилочки и зубчатые краешки цветов, пестроту листочков, сотканных из тончайшего шелка, тончайшую сеть питающих растения сосудов и т. д.

Автор «отметит» и конец «лучезарного дня: светлое небо, по которому катится вечернее солнце, мерцающее в его лучах тонкое «златоволнистое облако», алеющую вечернюю зарю. В целом дается картина, полная гармонии, красоты и очарования, и для Карамзина видимая, зримая им прелесть и красота сельской природы не только, вернее, не столько предмет изображения, сколько предмет переживания, и он стремится заразить чувством умиления и наслаждения и читателя.

Правда, стоит только отчетливее представить себе его виденья, предметное наполнение этих видений, как к своему удивлению мы найдем в них только общие для писателей-сентименталистов места. Сделанные Карамзиным акварельные зарисовки могут быть отнесены в одинаковой степени и к Украине, и к средней полосе России, да, вероятно, и к тем местам Подмосковья, в которых развертывался драматический роман между трогающей читателя своей простотой и наивной доверчи-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. X, стр. 239.
[2] Там же, стр. 239.

востью Лизой и испорченным «цивилизацией» Эрастом в повести «Бедная Лиза».

Весь «воздух» гоголевской повести пропитан карамзинизмом, идущим от очерка Карамзина: тут и трогательный сюжет, и общая картина сельской идиллии, лирическая ее окраска, идущая от рассказчика, и стилистические принципы, характерные для сентиментализма: отступления, восклицания, риторические фигуры, вплоть до сходных фразеологических совпадений. Так *у Карамзина* читаем: «Благословляю вас» ... *У Гоголя:* «Я очень люблю»; *у Карамзина:* «Давно уже моя душа не наслаждалась такою тишиною, таким совершенным уединением», *у Гоголя:* «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенной уединенной жизни»; *у Карамзина:* «Ах! Она воспоминает мне лета моего младенчества, лета, проведенные мною в сельской тишине», *у Гоголя:* «Все это имеет для меня неизъяснимую прелесть, может быть, от того, что я уже не увижу их и что нам мило все то, с чем мы в разлуке»; *у Карамзина:* «Домик как хижина, низенький, со всех сторон осеняемый деревьями, вот чего я желаю», *у Гоголя:* «Я отсюда вижу низенький домик... за ним целые ряды низеньких фруктовых дерев»; *у Карамзина:* «Сажусь под тенью вяза, растущего против самых окон», *у Гоголя:* «Развесистый клен, в тени которого разостлан для отдыха ковер» [1] и т. д.

Но тут же следует указать и на полемику Гоголя с Карамзиным, полемику, которая ведется внутри самого стиля.

В очерке Карамзина нет деревни, а есть специально «выбранные» отдельные части, детали «натуры», из коих слагается общая картина, и есть созерцающий эти детали и картину повествователь. Он называет, перечисляет то, что привлекает его взор, и изливает чувство умиления при виде красоты созерцаемого. Причем даже в видимой неслаженности, дисгармоничности узревает гармонию и изящество. В самом характере умиления повествователя, его лирической взволнованности есть какое-то наивное простодушие, что-то сглаживающее и смягчающее резкость.

Но образ повествователя — это не только субъект, воспринимающий красоту сельской природы, переполненный чувством восторга при виде этой красоты. Он субъект, размышляющий и над общими вопросами бытия.

Очерк Карамзина философичен.

---

[1] См.: «Деревня». Сочинения Карамзина, т. 7. М., 1814, стр. 151, 153, 157; Н. В. Гоголь, т. II, стр. 13, 14.

В нем поставлены такие вопросы, как природа, естественный человек и «цивилизация», величие гармонии и противоречивость в самой природе мироздания, вопрос о том, что и в человеческой жизни «совокупно», т. е. в единстве «владычествует... мрак и свет, порок и добродетель, буря и спокойствие, скорбь и радость»[1]. И вторая часть очерка — «День мой» — символически раскрывает читателю этапы жизни человеческой. Утро, когда восходит из бездн мироздания «светозарный жених Натуры», «великолепное светило — на все жизнь и свет изливающее», — оно знаменует собою рождение человека; полдень — расцвет жизни в природе, это возмужание человека, расцвет его физических и духовных сил; приближающийся конец дня — приближение старости, «приближенье человека к цели своего течения» и наконец — ночь, когда все засыпает в природе, — естественный конец человеческой жизни, смерть.

В основе совершающегося в мире и с человеком лежит разум творца. И жизнь, — это великое благо, и все в ней к великому средство и приятие ее — есть дань признательности и благодарности Всемогущему.

Но в повести Гоголя «Старосветские помещики» образ повествователя резко отличен в своих раздумьях над жизнью. Его прежде всего интересует и волнует человек, каким он есть в его конкретном бытии и каким он должен быть.

Пронизанная впечатлениями от поездки на родину, повесть — плод глубоких раздумий писателя над картинами распада и разрушения как результатом поразившего поместных существователей недуга, в основе коего лежит не Петербург — от его влияния Товстогубы отгородились так крепко, что они вообще вряд ли и знают о существовании злого мира торгашей и бюрократов, — а спячка, следствием чего обнаружилась полная несостоятельность обитателей поместий перед лицом вторгающегося нового; повесть — это и скорбная, горькая усмешка автора, определившая многое в образной структуре повести и что полемично по отношению к Карамзину.

Пафос повести оказывается противоречивым. В ней налицо и чувство грусти и сожаления, и юмор, переходящий иногда в иронию и даже сатиру (образ наследника Товстогубов). От идиллических зарисовок Карамзина у Гоголя по существу ничего не остается.

Трогающая читателя грусть об уходящих и ушедших Товстогубах идет, как нам представляется, от никогда неумираю-

---

[1] «Деревня». Сочинения Карамзина, т. 7. М., 1814, стр. 161.

щей в своей неотвратимости правде: «что прошло, то будет мило и не вернется вновь». Или иначе: «нам мило все то, с чем мы в разлуке»[1].

Но обратимся непосредственно к самой повести, всмотримся в ее структуру, проследим, в какой последовательности рассказывается в ней о людях и о событиях, с ними случившихся. Предварительно укажем, что название произведения свидетельствует о том, что в нем речь пойдет о людях сегодняшнего дня, но живущих, думающих, чувствующих днем вчерашним.

*

* *

С открытой симпатией и теплотой автор начинает свой рассказ о старосветских помещиках, проживающих в отдаленных уголках Малороссии, и из рассказа постепенно начинает проступать общая картина усадьбы, сада, двора, домика, в котором живут радушные и простосердечные его хозяева, и собирательный образ самих хозяев.

Затем собирательный образ получает обозначение: имя, отчество и фамилию: Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна Товстогубы, устанавливается их социальное лицо — старосветские помещики, возраст, даются внешние приметы, чем и как они живут, что делают.

Внимание в повести действительно сосредоточено на изображении помещиков Товстогубов, незлобивых и радушных старичках. Черты добродушия, раскрытые в них Гоголем, делают Товстогубов близкими читателю.

Гоголь постоянно подчеркивает в Товстогубах простосердечие, гостеприимство, даже некоторое любопытство к обстоятельствам жизни тех, кто их посещает.

В повести с душевной заинтересованностью рассказано о печальной судьбе старичков. В рассказе об этом с особой силой проявилась способность Гоголя к постижению жизни человеческого сердца. С искусством великого психолога Гоголь сумел раскрыть волнения и бесхитростную печаль старичков в самые скорбные минуты их жизни.

Два мира противостоят в повести друг другу: скромный и тихий мирок Товстогубов и мир современной действительности. Воплощением этого мира в повести *назван*, именно, только назван, Петербург — столица, мир дельцов и чиновников, ябеды и бюрократии, мир ложных страстей, чаще грязных страстишек, низкопоклонства и подлости.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 14.

Но в повести есть и еще мир, мир, в котором живет рассказчик, устами которого поведана жалостливая история о Товстогубах. Следует полностью согласиться с Г. А. Гуковским, что рассказчик — человек большого ума, острой наблюдательности, наделенный даром проникновения во внутренний мир людей, живущий, по-видимому, далеко от Украины, от имения Товстоугбов. Все, о ком и о чем он повествует в «Старосветских помещиках», видится ему из иного мира, где совсем иная жизнь, иные люди и где все враждебно и чуждо миру Товстогубов, их бытовому, жизненному укладу. Но рассказчику чужд и враждебен мир, порождающий и «неспокойные порождения злого духа».

Рассказчик несомненно сочувствует идиллии поместного гнезда, сожалеет об ее утрате. Примечателен в этом отношении пейзаж, данный в повести, полный поэзии, весь пропитанный субъективным ощущением, как воспоминание, как переживание былого, и окрашенный в тона светлой грусти. Рассказчик тянется к старичкам. Желание видеть в них поэзию приводит к открытию ее в чувстве привязанности Товстогубов друг к другу и в способности их возвыситься в своем горе над пошлым и корыстным миром.

Подчеркнем еще раз, что все, о чем рассказчик повествует в первой части, имеет для него «неизъяснимую прелесть». Из мира тесноты, вечной сутолоки, докучных забот шумного города он невольно хочет уйти в жизнь, где уединение, природа, свежесть лесов, полей, шум летнего дождя так благотворно действуют на раненную грязью человеческую душу. Отсюда доверительная искренность, сочетание доброй лиричности, мягкого юмора, психологической проникновенности.

Но заметьте. Рассказчик предпочитает смотреть на нарисованную им идиллическую жизнь Товстогубов *издали*. Если он хочет сойти в нее, то *«сойти на минуту»* и только *иногда*. Остаться же в ней надолго равносильно для него духовной смерти.

И это действительно так. Ведь только первая половина дня, проведенного у гостеприимных старичков, может показаться и трогательной и забавной, вторая же будет уже предельно скучной, а на следующий день захочется бежать... бежать, потому что все начнется сначала и повторится в той же последовательности, как и вчера. И шутки уже окажутся плоскими, улыбки приторными и неприятными, хлопоты и угощения назойливыми и надоедливыми, огорченье хозяев от отказа покушать — досадным.

Та сфера жизни, где «ни одно желание не перелетает за частокол» и заставляет «отказаться от дерзких желаний», под пером Гоголя окажется настоящим и страшным злом. Это зло получит в повести название, и его образ, впервые, может быть, с необыкновенной отчетливостью будет представлен в русской литературе именно Гоголем и именно в этой повести — это образ поместной усадьбы, замкнутой в себе самой.

Всматриваясь в созданную Гоголем картину этой усадьбы, в образы ее владельцев, можно ясно обнаружить одну характернейшую особенность работы писателя над образом-персонажем. На эту особенность указывали все исследователи творчества Гоголя. Ее суть состоит в том, что для создания полнокровного, жизненно-правдивого характера Гоголь «прикрепляет» человека к быту, к тому маленькому мирку, который его окружает. Внешние условия каждого персонажа воспроизводятся им до последних мелочей. Эти мельчайшие детали быта, жилья, обстановки, одежды и т. д. составляют у Гоголя неотъемлемую часть образа, составной его элемент. Этот принцип с наибольшей полнотой будет реализован в последующих произведениях писателя и, особенно, в поэме «Мертвые души».

В повести «Старосветские помещики» читатель, еще не видя владельцев усадьбы, уже знает о них все, знает именно из описания «вещного» мира, каждый предмет которого точно живой и обладает своей физиономией, является зеркалом души человека. Писатель проявляет ничем не сдерживаемую щедрость в воспроизведении жизненной «тины мелочей». Он не скупится на подробности, не жалеет слов, определений. Ему все важно, все нужно. Каждая подробность играет свою роль, и ничего у него нельзя снять, нельзя исключить ни одного эпитета. Всякая попытка упростить, облегчить тщательность и скрупулезность описаний приведет только к обеднению образа, к разрушению его поэтического очарования.

Гоголь предстает перед нами мастером художественной детали, которая резко освещает человека, его характер, его судьбу. Он обращает внимание читателя на низенький домик, в котором живут Товстогубы, на галерею из маленьких почерневших деревянных столбиков, идущую вокруг всего дома, на душистую черемуху, на «целые ряды низеньких фруктовых дерев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом»; на «развесистый клен, в тени которого разостлан для отдыха ковер». Гоголь отметит «просторный двор», покрытый низкой свежей травой, протоптанную от амбара до кухни и от кухни до барских покоев дорожку, длин-

ношейного гуся с нежными, как пух, гусятами, «частокол, обвешанный связками сушеных груш и яблок», воз с дынями, отпряженного вола, лениво лежащего около амбара, собачий лай, «который подымали флегматичные барбосы, бровки, жучки»[1].

Но автор не ограничивается созданием только «внешнего», так сказать, наружного образа усадьбы. Он ведет читателя в господские комнаты с низкими потолками, с жарко натопленными печами, поющими на разные голоса дверями. Он скажет, какими картинами и картинками в старинных узеньких рамках убраны эти комнаты, какие в комнатах стоят столы, стулья и т. д. Он входит в комнату Пульхерии Ивановны и как только взглянет вокруг себя, ему бросятся в глаза всюду наставленные сундуки и сундучочки, ящики и ящички, баночки варенья, сосуды с разными настойками, множество висящих узелков, мешков с соленьями, всюду лежащие клубки разноцветной шерсти, лоскутки старинных платьев и т. д. По тому, что увидел автор, он безошибочно угадывает основные черты хозяйки комнаты, ибо комната впитала в себя ее дух. Острым взором художника Гоголь видит глубокую интимную связь вещей с владельцами их и умеет изображать ее как никто другой.

Усадьба, жилище срослись с человеком, как улитка с раковиной. Вещное, предметное, земное, «низменное» позволяет составить ясное и полное представление о жизни Товстогубов, их интересах, заботах, помыслах и идеалах.

Взору автора да и читателя предстоит единая, целостная и незабываемая по выразительности и законченности, окрашенная юмором, смешанным с горечью, картина прочно сложившейся и освященной вековыми традициями дремотно растительной, ничем не замутненной жизни владельцев усадьбы, во многом предваряющая знаменитую Обломовку Гончарова (усадьба, владельцы, дворня, уклад и т. д.), с ее застоем, бездельем, косностью, духовной и физической спячкой — носительницу зла, сгубившего Товстогубов.

*

* *

Что же представляют собой владельцы этой усадьбы?

Мы не найдем в повести рассказа о том, как складывалась жизнь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, мы не знаем, например, где встретились впервые Афанасий Иванович со своей будущей подругой, как зарождалось и развивалось их

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 14.

взаимное чувство, не знаем ничего об их встречах, кому из них, вероятно, Афанасию Ивановичу, носившему в молодости модный камзол, пришла в голову мысль «учинить» романтическое похищение Пульхерии Ивановны, как началась их совместная жизнь, как, наконец, шло перерождение их от человека к животному. Мы встречаемся с ними, когда Афанасию Ивановичу исполнилось 60 лет, Пульхерии Ивановне — 55 лет. У Гоголя они даны уже сложившимися. «Проявлением» их сущности является распорядок одного дня как норма обычного, каждодневного. Этот распорядок так хорошо обозначен у Гоголя и так тщательно представлен в любом исследовании, посвященном повести, что нет никакой необходимости приводить его еще раз. Поэтому мы попытаемся просто суммировать то, что так блистательно сказал писатель об их запросах, целях, стремлениях, о том, что же составляло главное содержание их жизни.

Неоспоримым доказательством усердных хлопот и забот Товстогубов служит проторенная дорожка, соединяющая амбар с кухней, а кухню с барскими покоями, беспрестанное отпирание и запирание кладовой, приготовление варенья, желе, пастилы, грибков с чебрецом, со смородинным листом, «мушкатным» орехом, пирожков с сыром, с капустой, гречневой кашей, перегонка водки на персиковые листья, «на черемуховый цвет, на золототысячник, на вишневые косточки». Хозяйство, как видим,—кухонное: приготовление еды. Перечисленные предметы, находящиеся на дворе, имеют самое прямое отношение опять-таки к еде: сушеные груши и яблоки на частоколе, воз с дынями, гусь «длинношейный», гусята «молодые и нежные», как пух, доказывают, что только в этой части бытия Товстогубы заботливы и запасливы. Комната Пульхерии Ивановны, о ней уже говорилось, также свидетельствует об этой стороне хозяйственной деятельности как единственной. Правда, кроме гастрономических интересов, Пульхерия Ивановна иногда забавляется с кошечкой, лежащей у ее ног, ласкает эту кошечку, но, в сущности, настоящей привязанности к ней у хозяйки нет.

Ни малейшего интереса к действительному хозяйствованию не было и у Афанасия Ивановича, не удивительно, что в саду, прямо на глазах у помещиков, свиньи «собственными мордами толкали дерево, чтобы стряхнуть с него целый дождь фруктов». Если приказчик и войт воровали из барского добра все, что можно, то совсем не потому, что их господа были слишком добры, а потому что были беспечны и равнодушны.

Все внимание у людей направлялось на еду. Плотная же еда располагала ко сну, а хорошо натопленные комнаты, жар-

кие лежанки как нельзя лучше отвечали этой потребности. Ergo: еда и сон оказались неразрывно соединенными вместе.

После сытного завтрака или после обеденного сна, когда в комнате тепло, на дворе стоит ясная погода, невольно появляется приятное расположение духа, и тогда наступает некая мозговая «деятельность». Она сводится к обстоятельным и серьезным разговорам о коржиках с салом, о рыжиках, о каше, о соусе с грибами, об арбузе, о том, какая водка помогает от поясницы, какая от шишки на лбу, как туркеня научила солить грибы, а отец Иван открыл секрет расстилать хвостиками вверх цвет, что бывает на нечуй-ветре. Для Пульхерии Ивановны все эти разговоры не что иное, как возможность показать свои хозяйственные способности. Для Афанасия Ивановича дотошные расспросы о хозяйстве, замечания, приказания, беседы с приехавшим гостем, расспросы и выслушивание гостей даже о политике — это все от скуки или повод подшутить над Пульхерией Ивановной, причем самый характер шуток есть доказательство совершенной детскости ума.

Стоит только побыть с Товстогубами хотя бы один день, серьезно задуматься над тем, чем этот день был заполнен, как от навеянной добротой, радушием, простосердечием и заботливостью гостеприимных хозяев грезы о возможности гармонической жизни не останется ни малейшего следа.

Того же достигает Гоголь и созданным им литературным портретом Товстогубов. Набрасывая этот портрет, писатель, как гениальный живописец, мастерски владеющий кистью, тайной самого тонкого рисунка, детали, вырисовывает все мелкие морщинки, покрывающие лица старичков, и это до щемящей сердце тоски усиливает изображение бесцельного, пустого, утробного существования. Есть в облике Товстогубов что-то мертвенное. Пред нами не лица живых людей, а мертвенные маски. «Он всегда слушал с приятной улыбкой ... Афанасий Иванович... улыбался, сидя на своем стуле ... Афанасий Иванович ... смеялся, сидя согнувшись на своем стуле ... Афанасий Иванович согнувшись сидит на стуле с всегдашней своею улыбкой». *Всегдашней.* В одном слове заключено все.

Любой из Товстогубов, взятый в отдельности, производит впечатление, полное горечи, досады и грусти. Главное действующее лицо из них домоправительница Пульхерия Ивановна умеет только сушить, солить, варить, кормить Афанасия Ивановича, ухаживать за гостями, когда они у них бывают, иногда гладить свою кошечку. И ниоткуда в повести не видно, что она думает о том, что есть какая-то иная жизнь, есть иные заботы

и интересы, кроме соленья, варенья, халата и полушубка Афанасия Ивановича. Привычка привязала ее к вещам и предметам, которыми она занимается, и все, что выходит за пределы очерченного ею круга, оказывается для нее событием чрезвычайным. Так воспринято было Пульхерией Ивановной исчезновение кошечки. Нельзя сказать, чтобы эта кошечка служила предметом настоящей, глубокой привязанности Пульхерии Ивановны. Реакция на пропажу была сначала естественной и обычной: Пульхерия Ивановна немного погрустила и скоро забыла.

Поразило и не могло не поразить ее другое, то, что кошечка вернулась, ее кормят, гладят, а она вдруг сердито фыркнула и бросилась бежать. Значит, это не кошечка, а что-то совсем другое. Что же?

Старушка, с ее примитивным сознанием, вся ушедшая в тину жизненных мелочей, имеет, конечно, самые дикие представления о мире, о силах, управляющих жизнью зверей, птиц, трав и, конечно, человека, силах таинственных и непонятных ей. Она полна суеверий и предрассудков. Она, как и ее соотечественники-простолюдины, верит в домовых, чертей, ведьм, верит в приметы и предчувствия, и нет ничего удивительного в том, что случай с кошечкой так сильно подействовал на воображение Пульхерии Ивановны, на весь ее духовный мир. Пульхерия Ивановна стара, слаба, смутно, вероятно, думала иногда о смерти, и пустой, мелкий факт, незначительный толчок извне внесли в сознание Пульхерии Ивановны нелепую и дикую мысль: за ней приходила смерть. Пульхерия Ивановна слегла и умерла.

Таким выглядит на страницах повести Гоголя наиболее активное ее лицо.

Через несколько лет (3—4 года) в произведениях Гоголя вновь появится образ владелицы отгороженной от мира усадьбы. Писатель не отнимет у нее ни радушия, ни гостеприимства. Она так же охотно приглашает к столу: «Прошу покорно покушать», а на столе у нее стоят «уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с луком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками», пресный пирог с яйцом «и нивесть чего не было»[1].

Стол по изобилию и разнообразию блюд ни в коей мере не уступает столу Пульхерии Ивановны.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VI, стр. 56—57.

Если гость посмотрит из окна комнаты новой помещицы во двор, то во дворе он увидит все, что нужно на потребу желудка: бродящего индийского петуха, индеек и кур, которым несть числа, цыплят, свинью с семейством, «огороды с капустой, луком, картофелем, свеклой и прочим хозяйственным овощем», разбросанные яблони и другие фруктовые деревья [1].

Правда, гость не увидит потопленных багрянцем вишен, яхонтового моря слив, «покрытых свинцовым матом», развесистого клена, длинношейного гуся, молодых, нежных, как пух, гусят, не привлекут его взора яркие впечатляющие краски, душистые запахи, потому что ничего этого нет. В обозреваемом из окна нет поэзии природы. Зато все дано зримо, в «натуре» — все предметно, вещно.

К гостю хозяйка также проявит заботливость и спросит: «. . . не почесать ли тебе, батюшка, на ночь пятки?» — ибо ее супругу это доставляло большое удовольствие.

У этой помещицы есть и иные, чем у Товстогубихи, заботы: продать лен, пеньку, зерно, шерсть, все, что производится в ее хозяйстве, и вырученные от продажи рублевики, полтинники, двугривенные и пятаки сложить в мешочки и спрятать их в ящики комода.

Речь идет о помещице Коробочке из первого тома «Мертвых душ», отношение к которой у автора резко отлично от его отношения к Пульхерии Ивановне. Во внешний портрет Коробочки не вписано тех морщинок, которые придают Пульхерии Ивановне черты мягкости и доброты. Дубинноголовая, крепколобая Коробочка дана в сатирических тонах. Она тупа и стоит на грани идиотизма. Но если в нее всмотреться, нетрудно будет увидеть в ней родную, духовную дочь Пульхерии Ивановны.

Немногим отличен от Пульхерии Ивановны и Афанасий Иванович. Для него так же характерна предельная бедность внутренних переживаний, отсутствие раздумий, чувств. Жизнь его носит чисто внешний характер даже больше, чем у Пульхерии Ивановны. Последней надо подумать, что и как приготовить, все перепробовать, позаботиться о белье для Афанасия Ивановича, о халате, о том, чтобы были жарко натоплены печи, чем избавить Афанасия Ивановича от боли в желудке и т. д. Афанасий Иванович просто праздно прозябает, переливает из пустого в порожнее. Он небокоптитель в самом прямом значении этого слова. Он не хозяин, а владелец поместья, правильнее сказать — обитатель его и потребитель того, что производят

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VI, стр. 48.

крепостные и что под наблюдением Пульхерии Ивановны приготовят на кухне руки тех же крепостных людей. Он нигде не бывает. Его расспросы приказчика, войта, разговоры с гостями не что иное, как игра ума, упражнение языка и голосовых связок. Даже Пульхерии Ивановне изо дня в день он говорит одно и то же, и это стало уже фразой автомата. Афанасий Иванович сыт, спокоен, чувствует во всем теле приятную истому и потому улыбается одинаково сладкой улыбкой всем и каждому. Ему приятна и сладостна лень его духовных сил. Он не личность, а нравственная слякоть, труха. Он не понимает и не в состоянии понять своей ничтожности и никчемности, не умеет да и не понимает, что ему нужно делать. Он и не испытывает никакой потребности в делании.

Весь облик Афанасия Ивановича, его жизнь, раскрытые в тонах мягкой иронии, ласковой усмешки, — вызывают чувство боли и ужаса при виде животной, эгоистической, низменной стороны его существования.

Афанасий Иванович принадлежит также к миру зла, правда, не столь активного, как его подруга. Стоило ей умереть, пишет Гуковский, «как культ еды сгиб и пропал в доме Афанасия Ивановича после смерти его подруги»[1]. Она, оказывается, организовала жизнь так, что все заполнено было только едой. Бедная старушка! Не будь ее, или будь на ее месте кто-то другой, видимо, все возвышенное, поэтическое и благородное в ее друге не было бы «задавлено корой земности».

Не менее безотрадное впечатление производит и наследник Товстогубов. Решительный реформатор, разбитной и подвижный малый, любитель переезжать с ярмарки на ярмарку, он не прочь прихвастнуть, удариться в амбицию, кутнуть в теплой компании. Будущий Ноздрев, он тоже ничего не умеет делать как следует, учиняет одну глупость за другой, а результаты: все идет прахом, и быстро.

Через несколько десятилетий после выхода в свет повести Гоголя И. С. Тургенев обратится к этой же теме и даст ярчайшую социально-психологическую зарисовку старосветских помещиков. Если Товстогубы даже для тридцатых годов оказались анахронизмом (ибо они скорее живые мертвецы, призраки во плоти, чем люди, ибо воистину мертв мир их существования: достаточно оказалось совсем маленького, вздорного толчка извне — убежала кошечка, — чтобы все рассыпалось прахом: умерла Пульхерия Ивановна, вскоре за ней и Афанасий Иванович, ушло хозяйство, исчез домик, зарос пруд, развалились

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 94.

крестьянские хаты), то тургеневские существователи становятся уже жалкими, тусклыми, тоскливыми, комическими персонажами. Вот что о них говорится в романе «Новь».

«Фома Лаврентьевич и Евфимия Павловна Субочевы», Фомушка и Фимушка, принадлежали к коренному русскому дворянству, «вступили в брак очень рано», живут в дедовском деревянном доме на краю города; в доме «всевозможные сенцы, горенки, светлицы, хороминки, рундучки с перильцами, голубцы на точеных столбиках, переходцы, каморки», сзади сад, в саду «клетушки, амбарчики, погребки, ледники» для всякого добра. Никуда из дома Фомушка и Фимушка не выезжают, образа жизни и привычек не изменяют, «в каком быту родились... выросли, сочетались браком, в том и остались». Время для них остановилось и не проникало за границу их «оазиса». Но они не скучали вместе, а потому и не разлучались. Дворовые люди наполняли их дом, староста бесцеремонно их обкрадывал, но они никого от роду не наказывали, от нерадивых слуг старались избавиться, сплавив своим соседям. Если приезжали к ним гости, они их принимали, старались угостить чем можно и вели разговоры про французов, Наполеона, про 1812 г. Имели пару лошадей, запрягали их в более чем странный экипаж. От болезней лечились тем, что «оба пили настой липового цвету, натирались теплым маслом по пояс и еще им капали горячим салом на подошвы». Придерживались строго установленного распорядка дня: «вставали поздно и кушали утром шоколад из крошечных чашек», потом занимались чтением сентиментально-чувствительных сочинений или просматривали альбом, на последних страницах которого вместо стихов стояли рецепты от желудка, спазм и т. д., обедали ровно в 12 ч., «ели старинные кушанья: сырники, пичусы, солянки, рассольники, саламаты, кокурки, кисели, взвары, верченую курятину с шафраном, оладьи с медом», после обеда отдыхали часик, проснувшись — пили брусничную водицу, иногда шипучку, потом опять что-нибудь читали или забавлялись не с кошечкой, а с карлицей Пуфкой, или пели старинные романсы, или играли в карты, затем пили чай, часам к восьми подавали ужин, а в девять часов полосатые высокие пуховики принимали в свои рыхлые объятия члены Фомушки и Фимушки и безмятежный сон не медлил спуститься на их вежды. И все утихало в старинном доме: лампадка теплилась... сверчок трюкал — и спала добрая, смешная, невинная чета»[1].

---

[1] И. С. Тургенев. Полное собр. соч. и писем в двадцати восьми томах, т. XII. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 125—130.

Можно подумать, что романист взял и почти полностью перенес в свое произведение все, что сказал Гоголь о «старосветских помещиках» Товстогубах в первой части своей повести. Совпадение и в общей картине, и в деталях поразительное. Фомушка и Фимушка — это Товстогубы, дожившие до 70-х годов XIX века, но они воспринимаются уже как курьез, как заводные игрушки, близкие к явной карикатуре. У автора снят всякий налет сочувствия, человеческого расположения и теплого участия к ним.

*
* *

Но допустим, что Товстогубы могут быть прекрасны, возвышенны, ибо в глубинах их душ спрятаны «россыпи подлинного золота», начала высокого и прекрасного. К сожалению, приписываемые им качества нигде, ни в чем и никак не дают себя знать совершенно. Да и есть ли в Товстогубах вообще душевная щедрость в истинном и глубоком ее значении? Ниоткуда, например, не видно, что они никому не делают зла, ибо они якобы любовно и бережно относятся к людям. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, конечно, люди, но они еще и душевладельцы. И этим определяется их отношение к миллионам людей, к крепостным — вот почему добрейшая Пульхерия Ивановна строго наказывает провинившуюся, заявляет Ничипору: «Гляди, чтобы у тебя волосы не были редки», будит среди ночи крепостную прислугу с тем, чтобы та принесла Афанасию Ивановичу «кислого молока или жиденького узвару с сушеными грушами». Товстогубы не бережно и любовно относятся к людям. Они просто равнодушны к ним, а их услужливость с гостями идет от детской простоты. Ведь если Афанасий Иванович и проявляет участие и любопытство при встрече к кому-либо из приезжих, то это скорее было похоже, пишет Гоголь, «на любопытство ребенка, который в то время, когда говорит с вами, рассматривает печатку ваших часов»[1].

Недоуменье владеет читателем и тогда, когда он встречается с владельцами усадьбы, окруженными автором поэзией красоты, разлитой повсюду, присутствующей везде, где Товстогубы, во всем, с чем они соприкасаются, в частности, и в природе. Заявление о том, что Товстогубы и красота нераздельны, оказывается более чем странным. Как это ни покажется некоторым гоголеведам огорчительным, но приходится сказать, что самим Товстогубам красота природы чужда совершенно. К при-

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 16.

роде они подходят чисто потребительски: бузина, груши, море слив, длинношейный гусь, молодые гусята, сушеные груши и яблоки на частоколе, воз с дынями — все это для услады желудка Товстогубов, но не глаза. Их эстетика — эстетика гастрономическая. Во дворе есть и развесистый клен, он дает тень. Не удивительно, что именно под ним окажется разостланный для отдыха ковер.

Природа в повести действительно красочна, поэтична, но она не возбуждает, не вызывает у владельцев усадьбы никаких эмоций. У них нет глубокого, интимного общения с природой, у них атрофирована способность воспринимать красоту природы, чувствовать ее. Они равнодушны к природе, соприкасаются с ней внешне, механически. У них нет чувства изящного. Они не поэтичны в этом смысле в самом точном значении этого понятия.

Прелесть и красоту окружающей Товстогубов природы видят, чувствуют и переживают не они, а автор. Гоголь умел радоваться красоте земли, каждой звездочке на далеком, голубом небосклоне, каждому цветку! Он с восторгом и восхищением вдыхал в себя «океан благоуханий». В одном из писем к И. И. Дмитриеву говорится: «Может быть нет в мире другого, влюбленного с таким исступлением в природу, как я. Я боюсь выпустить ее на минуту, ловлю все движения ее, и чем далее, тем более открываю в ней неуловимых прелестей»[1]. Это написано 23-го сентября 1832 г. из Васильевки. Гоголю надоело «серое, почти зеленое северное небо ... однобразно печальные сосны и ели»[2], и всю прелесть и очарование родной природы и силу своей исступленной любви к ней он и перенес в повесть.

Стоит присмотреться и к тем живописным «шедеврам», что висят на стенах в комнатах владельцев усадьбы. Что же это за «дива искусства»? Портрет архиерея и портрет Петра III, «несколько картин и картинок в старинных узеньких рамах», из одной «из рамок глядела герцогиня Лавальер, обпачканная мухами», другие картинки скорее похожи были на пятна на стене и никак не просматривались. Может быть, портреты и изображение герцогини были работами великих мастеров живописи? Может быть, Товстогубы часто останавливались перед ними, охваченные глубоким эстетическим волнением? Подобное предположение вызовет у читателя разве только веселую улыбку.

Висят у Товстогубов на стенах изделия «мастеров» малярного цеха, попали они к Товстогубам случайно и «хозяева дав-

[1] Н. В. Гоголь, т. X, стр. 242.
[2] Там же, стр. 239.

но уже забыли их содержание», пишет Гоголь, и если некоторые из них даже все вдруг почему-либо пропали бы, то никто бы из хозяев этого и не заметил.

Нет!

Товстогубы и прекрасное — «две вещи несовместные».

*
* *

Что же можно сказать и о той части повести, где проявлены писателем якобы драгоценные залежи «прекрасного», «непреоборимое чувство любви, сильнее смерти»?

В одном из своих драматургических шедевров, в маленькой трагедии «Каменный гость», Пушкин сказал:

> . . . Из наслаждений жизни
> Одной любви музыка уступает:
> Но и любовь мелодия.

И эта любовь-мелодия пронизывает все произведение.

Любовь — одна из генеральных тем художественной литературы, чувство, озаряющее мир и человека каким-то новым светом. Это чувство волнующее и просветляющее, оно несет обновление, ломает косные традиции. Таков один аспект его раскрытия. Но и в том случае, если оно вносит в жизнь людей трагическое начало, — все равно оно утверждает красоту и человечность.

Можно ли говорить, что «любовь» Товстогубов — чувство, открывающее новые стороны жизни? Что оно есть олицетворение величия любви для своего времени и, видимо, какой-то пример для наших дней?

Можно ли говорить, что в их отношениях возникла такая нежность, такое доверие, такая потребность друг в друге, что, даже и не будучи любовью, чувство стало равным ей?

В повести налицо несколько «набросков» двух типов любви. Один из них предстает в трех вариантах. В первом варианте дан сюжет для острого и занимательного рассказа о том, как Афанасий Иванович, будучи молодым, довольно ловко увез Пульхерию Ивановну, ибо на пути к их счастью возникло почти непреодолимое препятствие: родственники Пульхерии Ивановны решительно не хотели выдать ее за Афанасия Ивановича. Но автор ничего не говорит о том, как происходило похищение, ссылаясь на давность времени, и ограничивается только указанием на самый факт. Но из сообщенного все же можно сделать предположение о том, что подвигнуло Афанасия Ивано-

вича на это дерзкое и романтическое предприятие: очевидно, владевшее им сильное чувство, а Пульхерия Ивановна, видимо, отвечала на него взаимностью. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна в молодости действуют в полном соответствии с кодексом романтизма и никакого осуждения со стороны автора их нет.

Во втором «наброске» рассказана новелла о кошечке Пульхерии Ивановны. Кошечка, как гласит текст повести, жила такой же сытой, тихой, безмятежной, дремотно-скучной жизнью, что и ее хозяева. Ни поиграть ей, ни порезвиться. Никого нет. Если Пульхерия Ивановна иногда и гладила кошечку, то не от любви, не от душевной заинтересованности в ней, как в кошечке, — это для Пульхерии Ивановны возможность отвлечения от хозяйственных хлопот.

И вдруг в сонную дурь житья Товстогубов ворвались дикие коты, и внесли они в мир сытости и застоя нечто такое, что кошечка взбунтовалась и променяла теплые хоромы, прозябание в роскоши и довольстве на беспокойную и нищую жизнь. Что же это за «нечто», открытое кошечкой? Писатель с серьезным видом говорит, что тощие, вороватые, лесные, хищные коты, «народ мрачный и дикий, живущий разбоем» («они душат маленьких воробьев в самих их гнездах»), научили кроткую кошечку «романтическим правилам» и убедили ее, что «бедность при любви лучше палат», и кошечка, убедившаяся на собственном опыте в справедливости этого открытия, предпочла каше и молоку, поглаживанию по шерсти волненья любви.

Серьезная интонация, которая звучит в романтической истории о кошечке и котах, на самом деле несет в себе озорное лукавство автора и, конечно, не осуждение котов-кровопийц, созданных на пагубу людей, а их одобрение.

В третьем «наброске» поведана история, долженствующая доказать полную несостоятельность любви, отличной по характеру от любви Товстогубов.

Герои истории: он — «молодой человек», в цвете лет, «с чертами истинного благородства и достоинств»; она — «нежная, прекрасная как ангел». Сюжет — важнейшие опорные события в их жизни: любовь, счастье с избранницей сердца, катастрофа (она «поражена ненасытною смертью»), близкое к безумию отчаяние, покушение на самоубийство (стреляется, бросается под колеса экипажа) и — вдруг — благополучный конец. Через год рассказчик встречает героя в клубе, за карточным столом, веселого. За ним, облокотясь на спинку стула, стоит новая избранница, «молоденькая жена его».

«Вмонтированная» новелла Гоголя — это костяк сюжета светской романтической повести, каких в конце 20-х, особенно в 30-е годы было множество, хотя бы у Марлинского. В ней нет любви, а есть «волканические» страсти, нет мужа-друга, а есть муж-любовник. Для страсти характерно неистовство, буйство, исступленность чувства и его проявления.

Новелла Гоголя производит впечатление пародии на романтическую повесть с ее надуманными положениями, ходульной экзальтацией чувств, неестественной напряженностью страстей, натянутостью слога, что резко подчеркивается лексикой: не просто влюблен, а «влюблен нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно», не просто душевные страдания, а «ужасные порывы душевного страдания», не просто тоска, а «бешеная, палящая тоска», не просто отчаяние, а «пожирающее отчаяние» и т. д.

Это слог и стиль неистового романтизма. Все в нем противоречит простоте и совершенной истине жизни, художественному принципу, которому следует Гоголь.

Между вторым и третьим «набросками» помещено повествование о смерти Пульхерии Ивановны и о неутешном горе Афанасия Ивановича. Именно в этой части повести и обнаружились, по мнению Г. А. Гуковского, величие их душ, человек в высоком его значении.

Если обратиться к Пульхерии Ивановне, то и в последние минуты своей жизни она остается сама собой. Фаталистическое — «чему быть — того не миновать», раз суждено умереть, так как смерть уже приходила, то и надо принять это как непреложное; раз так угодно судьбе, богу, то надо покориться, не бояться смерти, тем более, что грехов нет, значит, беспокоиться о себе нечего.

Но остается Афанасий Иванович. Он дитя, ничего не знает, даже ложки, пожалуй, взять как следует не сможет, не знает, где, что лежит, что и как делается. Пульхерия Ивановна и в предсмертные минуты своей жизни убеждена в том, что в еде и в халате заключено счастье, и в просьбах, обращенных к ключнице, она указывает, как та должна готовить для Афанасия Ивановича его любимые кушанья, как из атласного платья сшить для него парадный халат и т. д. Пульхерия Ивановна забыла о себе. Она вся в помыслах своих с близким ей человеком.

Писатель так рассказывает об этих минутах жизни Пульхерии Ивановны, о ее похоронах, что не возникает никаких сомнений в том, что он сам все видел и слышал. Он нашел удивительно простые и вместе полные глубокого значения и сердечности

слова для того, чтобы сделать и читателя соучастником происходящего и вместе с автором разделить охватившие его чувства.

Картина похорон несет на себе печать идиллии. Она полна поэзии и красоты: спокойное лицо умершей, множество народа всякого звания, чистое, безоблачное небо, солнце, заливающее окрестность своими не жаркими, а теплыми лучами, пенье жаворонков, приготовленные к освященному веками обряду «поминок» пироги, наливка, кутья — все создает впечатление целостной картины, единства события, на всем лежит печать гармонии. В общую картину «вписывается» и Пульхерия Ивановна. Но она в гробу, она мертва и, значит, как бы выпадает из гармонического сочетания красок и звуков.

Много в последние «осердеченные» хлопоты и распоряжения Пульхерия Ивановна вложила душевной заботы, и это трогает и не может не трогать.

Но невозможно не согласиться и с тем, что они — эти заботы — так и не вышли за пределы утробного, ничтожного мирка. Его мелочность и ничтожность усиливают юмористическое к нему отношение автора, хотя часто юмор переходит в грусть и жалость к человеку, губящему жизнь и себя.

Не менее остро писатель сумел передать и то неутешное горе, в которое ввергнула Афанасия Ивановича смерть его спутницы. Передано оно не столько в произнесенных Афанасием Ивановичем словах: «Так вот это вы уже и погребли ее! Зачем?!» — он здесь так же косноязычен, как и в обычном своем состоянии, — сколько в комментариях к этим словам, в указаниях на поведение его во время похорон — от полной растерянности, недоумения, непонимания того, что случилось, даже до той минуты, когда ее гроб уже опустили в могилу и «земля покрыла и сравняла яму», до того момента, когда он, придя домой и почувствовав пустоту в комнатах, вдруг зарыдал «неутешно и сильно»[1].

О последней встрече с Афанасием Ивановичем (она происходит через пять лет) рассказывается после «новеллы», долженствующей показать и показывающей несостоятельность романтической любви-страсти. При этом картина, представшая взору рассказчика, оказывается совершенно противоположна той, какую рисовал он в самом начале повести. Тогда природа предстала перед повествователем во всем богатстве своей жизни, в мощном цветении, в яркости красок, в изобилии и разнообра-

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 33.

зии плодов. Теперь на всем лежит печаль разрушенья: «крестьянские избы совсем легли на бок», разрушены частокол и плетень, барбосы, бровки и жучки ходят с перебитыми ногами и почти ослепшими, за столом беспорядок, блюда готовятся невкусными, из комнат дома вместе с Пульхерией Ивановной как бы ушла жизнь.

Если в начале повести рассказчик, подъезжая к усадьбе «старосветских помещиков», испытывал «удивительно приятное и спокойное состояние», даже лошади весело подкатывали к крыльцу, то теперь, при виде бросающихся в глаза разрушений, он испытывает чувство грусти.

Неумолимое время не пощадило и Афанасия Ивановича. Он одряхлел, согнулся вдвое. Пришла старость. Это следствие необратимого процесса жизни. Но в одном, в главном — перед силой владеющего Афанасием Ивановичем чувства к ушедшей навеки спутнице, в верности ей — время оказалось бессильным. И через пять лет неутешная печаль Афанасия Ивановича проявляется с той же, пожалуй, даже с большей силой, чем в часы смерти Пульхерии Ивановны и ее похорон. Об этом красноречиво говорит совершенно бесчувственный, отрешенный взгляд, провалы мысли, упавшая на тарелку рука, невыговоренное слово, дрожь в голосе и, наконец,, льющиеся, как ручей, как «немолчный фонтан», слезы. Так скупо и лаконично передано рассказчиком потрясение Афанасия Ивановича. И здесь писатель следовал избранному им эстетическому принципу: дать совершенную правду жизни, «истину страстей», «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

В целом и в отдельных своих частях повесть оказалась направленной против всяческих излишеств, искажающих правду жизни.

«Сиротство» Афанасия Ивановича вызывает сочуствие и жалость к нему. Его горе достойно уважения, но оно, это уважение, быстро сменяется чувством жалостливости, и это не позволяет увидеть в Афанасии Ивановиче героя шекспировского плана.

Афанасий Иванович тоже остался верен себе. Его память сердца о покойной прямо связывается с едой. «Это то кушанье, которое по... по... покой...» — вот то, что вызвало неудержимый поток слез.

Для Афанасия Ивановича его подруга такой же необходимый, неотъемлемый элемент его жизни, как еда или сон на жарко натопленной лежанке. Крепкая, цепкая память сердца оказалась следствием не любви, а следствием медленной, дол-

той, бесчувственной привычки. И невольно приходит на память сказанное А. С. Пушкиным о смиренном бригадире Дмитрии Ларине, который во всем жене

Веровал беспечно,
А сам в халате ел и пил.
Покойно жизнь его катилась;
Под вечер иногда сходилась
Соседей добрая семья,
Нецеремонные друзья —
И пошутить и позлословить,
И посмеяться кой о чем.
. . . Там ужин, там и спать пора.

Все, как у Товстогубов: под заботливым оком своей спутницы жизнь бригадира катилась мирно, дремотно: еда, разговоры о погоде, о сенокосе, о псарне, о родне, потом сон, наконец, смерть. Старушка Ларина тоже, вероятно, поплакала, но «привычка усладила горе, не отразимое ничем». «Привычка свыше нам дана, замена счастию она». Привычка — суррогат счастья, а не счастье. Недаром Шевырев, с большой похвалой отозвавшийся о повести в целом, особенно о Товстогубах, об их взаимной, глубокой приязни, решительно выступил против обозначения ее самим писателем словом *привычка*.

Шевыреву решительно не нравится «убийственная мысль о привычке», разрушающая «нравственное впечатление целой картины», и он бы немедленно вымарал эти строчки [1].

А вот Белинский, говоря о повести Гоголя «Старосветские помещики», между прочим, писал: «. . .автор нашел поэзию. . . в этой пошлой и нелепой жизни, нашел человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев: это чувство привычка. Знаете ли вы, что такое привычка, это странное чувство. . . Можете ли вы предположить возможность мужа, который рыдает над гробом своей жены, с которой сорок лет грызся, как кошка с собакою? Понимаете ли вы, что можно грустить о собаке, которая десять лет сидела на цепи и десять лет вертела хвостом, когда вы мимо ее проходили?. . Привычка великая психологическая задача, великое таинство души человеческой. Холодному сыну земли, сыну забот и помыслов житейских, заменяет она чувства человеческие, которых лишила его природа или обстоятельства жизни. Для него она истинное блаженство, истинный дар провидения, единственный источник его радостей и (дивное дело!) радостей человеческих! Но что она для чело-

---

[1] См.: С. Шевырев. Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. — «Московский наблюдатель», 1835, март, книга вторая.

века в полном значении этого слова? Не насмешка ли судьбы! И он платит ею свою дань, и он прилепляется к пустым вещам и пустым людям и горько страдает, лишаясь их! И что же еще? Гоголь сравнивает ваше глубокое человеческое чувство, ту высокую, пламенную страсть с чувством привычки жалкого получеловека и говорит, что его чувство привычки сильнее, глубже и продолжительнее вашей страсти, и вы стоите перед ним, потупя глаза и не зная, что отвечать, как ученик, не знающий урока, перед своим учителем!.. Так вот где часто скрываются пружины лучших наших действий, прекраснейших наших чувств! О бедное человечество! Жалкая жизнь!»[1]

В повести об «осердеченной» привязанности Товстогубов есть для читателя нечто трогающее. Но проявление этой привязанности удивительно низменно. Оно в заботах о том, чтобы был вычинен халат, чтобы было приготовлено, что поесть, и чтобы все приготовленное было съедено, чтобы были жарко натоплены печи и т. д. Иной сферы проявления «любви» не найдено, ибо ее нет. Чем беднее духовный мир человека, тем примитивнее, элементарнее у него понимание и проявление любви.

Показ жалкого и постыдного падения человека, искажения сущности человеческого, низведения человека до состояния животного, чувство тоски о человеке, слитое с юмором и немного грустной усмешкой, наполняют произведение Гоголя. Лиризм делает «атмосферу» повести романтической. Лиризм как бы изнутри смягчает юмор трезвого реалиста. Комические ситуации переводятся в лирический план. Автор никого и ни в чем не обвиняет. Он просто печалуется и скорбит. Он добр, но доброта его строгая и требовательная.

Повесть наталкивает на серьезные и глубокие раздумья о том, как же случилось, что неплохие в общем люди стали «пародией на человека»? Надо ли их любить и за что? Как жить? Что же хорошо и что плохо? И как отличить плохое от хорошего?

Повесть о Товстогубах оказывается средством борьбы за человека, за его живую душу.

*

*

Если в повести «Старосветские помещики» объектом художественного исследования Гоголя были люди сегодняшнего дня, но живущие днем вчерашним, то «Повесть о том, как пос-

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание соч. в 13-ти томах, т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 291. Все ссылки в дальнейшем по этому изданию. Указывается том и страница.

сорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»[1] населена людьми сегодняшнего дня и по мыслям и по делам. Но эти люди и их дела представлены в таком виде, что именно эта повесть и послужила началом злобных выступлений против Гоголя со стороны реакционных критиков. Вот что, например, писалось в «Северной пчеле»: «В ней описана прозаическая жизнь двух соседей бедного, уездного городка, со всеми ее незанимательными подробностями, описана с удивительною верностью и живостью красок, но какая цель этих сцен, не возбуждающих в душе читателя ничего, кроме жалости и отвращения? В них нет ни забавного, ни трогательного, ни смешного. Зачем же показывать нам эти рубища, эти грязные лохмотья, как бы ни были они искусно представлены? Зачем рисовать неприятную картину заднего двора жизни и человечества, без всякой видимой цели?»[2]

Нападки «Северной пчелы», а вместе с ней и «Библиотеки для чтения», оказались не случайными, ибо воспроизводимая писателем «грязная» сторона жизни или, по употребленной критиком «Северной пчелы» метафоре, «эти рубища», «эти грязные лохмотья», «картины заднего двора» соотнесены у автора повести с миром дворянства и чиновничества. В адрес людей с дворянским званием или в мундире чиновника николаевской России направлено у Гоголя критическое, разоблачительное начало.

Повесть о ссоре двух Иванов имела немаловажное значение для образованья принципов и поэтики натуральной школы, что доказывается рядом произведений начала 40-х годов, полемикой вокруг натуральной школы.

Прежде чем обратиться непосредственно к самой повести, скажем несколько слов о концепции Г. А. Гуковского, развитой им в уже упоминавшейся нами книге «Реализм Гоголя», где он настойчиво проводит мысль о том, что в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (да и не только в ней) Гоголя не занимает «разработка тонкостей и глубин индивидуальной души, противоречий сложного характера», а что занимает «его рассмотрение общего процесса существования человека», а посему «внимание художника и суд

---

[1] Автограф повести до нас не дошел. При жизни Гоголя она печаталась трижды: в альманахе Смирдина «Новоселье» (ч. 2-я, СПб, 1834); в «Миргороде» (СПб, 1835); в «Сочинениях Николая Гоголя» (т. II, СПб, 1842).

[2] «Северная пчела», 1835, № 115. «Новые книги», статья Н. М-ского (Юркевича).

его направлены не столько на человека-личность, сколько на среду»[1].

Нам представляется, что дело обстоит не совсем так. В повести даны два Ивана (люди-личности) не только во внешней их несхожести, но и в различии их психологического облика (темперамент, склонности, привычки, реакция на окружающее и т. д.), даны, именно, в тонкостях и глубинах индивидуальной души каждого. И если, в конечном счете, проявляется в них и общее, типическое, то оно заключается как раз в полном отсутствии этих «тонкостей» и «психологических глубин». «Бездушие» и есть содержание их души, нищета души и есть ее богатство, примитивизм характера и есть его сложность. И обличение Гоголя, его суд направлены и на среду, и, не менее резко, и на человека—личность.

Автор книги «Реализм Гоголя» соотносит двух Иванов, два ярчайших образца человеческой пошлости и человеческого ничтожества с Тарасом и Остапом и правомочность и естественность такого соотнесения он оправдывает той идейно-эстетической концепцией, которая определяет образную систему «Старосветских помещиков» и придает единство всему сборнику «Миргород». По мысли Г. А. Гуковского, то, что в «Старосветских помещиках» дано якобы слитно, а именно «противоречие высокого и низменного, благородного и пошлого, как столкновение высокого предназначения человека с его искажением в гнусных общественных условиях, — разделилось на две повести: «Тарас Бульба» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». «Высокое, героическое и прекрасное в человеке составило образную ткань «Тараса Бульбы», пошлое, низменное и безобразное человека» — повесть о ссоре двух Иванов. «Тарас Бульба» — это то, чем мог быть, чем может быть и должен быть человек», повесть о двух Иванах — «Это то, чем стал человек в пошлой действительности»[2]. Вот почему вторая повесть квалифицируется Г. А. Гуковским как пародийная по отношению к первой.

В поисках конкретного объединяющего обе повести материала Г. А. Гуковский ссылается на высказывания А. Белого из книги «Мастерство Гоголя», уточняя и расширяя аргументацию последнего.

Что же А. Белый писал по интересующему нас вопросу? «В «Миргороде», — говорится у него, — сопоставлены рядом,

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 115.
[2] Там же, стр. 113—114.

как конец напевного «вчера» с началом непевучего «сегодня»— Тарас с Довгочхуном; Довгочхун выглядит слезшим с седла (но он никогда в нем и не сидел — *А. Д.*) и заленившимся в своем хуторке Тарасом, сатирически осмеянным; а Тарас выглядит патриотически воспетым Довгочхуном; если бы последний исполнил свой долг и поступил в милицию,—вероятней, в народное ополчение 12-го года: «Тощая баба», которая выносила на двор проветриться «залежалое платье», вынесла же и «синий казацкий бешмет, который сшил себе Иван Никифорович, когда готовился . . .вступить в милицию и отпустил было уже усы»; «тощая баба» выволокла, «кряхтя и таща на себе, старинное седло с оборванными стременами, с потертыми кожаными чехлами для пистолетов, с чепраком когда-то алого цвета, с золотым шитьем»; это — седло исторического Тараса: как знать, не прадеда ли Тараса; наконец, «шаровары Ивана Никифоровича. . . заняли собой половину двора: в шароварах казацких сращены Тарас с Довгочхуном, ибо казацкие шаровары «шириною с Черное море» [1].

Приведя это высказывание, Г. А. Гуковский и находит, что, во-первых, в указанных повестях Гоголя объединены, приравнены друг к другу герои — Тарас и Довгочхун: а) местом жизни (оба миргородцы), б) национальностью (оба украинцы), в) социальным местом (оба наследственные дворяне), г) внешним видом («комплекция», внешний облик); во-вторых,— сходными в сюжете обоих произведений мотивами, эпизодами (рассказы о войне в обеих повестях, хотя и разной, но все же войне, наличие дипломатических разговоров, начало военных действий, вылазки против неприятеля и т. д.).

Думается, что конкретные наблюденья, сделанные Г. А. Гуковским и предназначенные доказать сходство обоих произведений Гоголя, носят чисто внешний характер и страдают, осторожно выражаясь, неточностями, а иногда и простой натяжкой. Так, Тарас живет на хуторе, а не в Миргороде, и зачислять его в миргородцы нельзя. То, что Тараса и Довгочхуна делает миргородцами название сборника «Миргород», позволяет «прописать» миргородцами Товстогубов и Хому Брута, хотя Гуковский в этом им отказывает, как не живущим в Миргороде (один в усадьбе — как Тарас на хуторе, другой в Киеве), и по национальному признаку скорее можно говорить не о приравнивании, а о различии, ибо в Тарасе резко подчеркнуто не украинское, а казацкое, то, что Тарас казацкий полковник. Довгоч-

---

[1] А. Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., ОГИЗ, 1934, стр. 17.

хун ни с какой стороны не только не казак, тем более — не полковник, он просто обыватель. Затем у Г. А. Гуковского идут всякого рода «если», относящиеся к Довгочхуну: «если б... поступил», «если б исполнил свой долг» и т. д. Но у Ивана Никифоровича нет и никогда не было ни малейшего представления о том, что такое долг, да он ничего и не хочет знать об этом. Значит, нельзя говорить об исполнении того, чего нет и не было. В милиции он тоже не служил, а седло, ружье, синий казацкий бешмет и шаровары «с Черное море», возможно, он справил, думая пойти на службу в милицию. Но так как этого не произошло, то он, видимо, и не облекался в этот воинский наряд, а сложил его в темные и сыроватые кладовые своего дома. Делать на основании некоторых внешних фактов вывод о том, что Довгочхун — обленившийся на хуторе Тарас, а Тарас—воспетый патриотически Довгочхун, как видим, нет оснований. Идти по такому пути — значит утверждать, что Андрий не предатель, а случайно споткнувшийся человек, несущий в себе «россыпи» рыцарства и благородства. Думается, что и «идиотский», по выражению Г. А. Гуковского, разговор двух Иванов о войне имеет совсем иное назначение. Это не отзвуки мотивов героических песен, дум, тех самых, что обосновали героический строй и смысл поэмы о Бульбе. Стоит представить себе обоих Иванов, конкретные обстоятельства, в которых происходит этот разговор, и станет ясным, что он свидетельствует о потрясающем тупоумии и пустословии разговаривающих между собою «стратегов». Он по сути дела несет ту же функцию, что и рассказ Бобчинского слушающим его чиновникам о молодом человеке, недурной наружности, в партикулярном платье, у которого «в лице этакое рассуждение», «физиономия», «поступки», прекрасно аттестующем себя тем, что «денег не платит» и «из трактира не едет», — значит, он и есть ревизор. На основании этого рассказа ведь нельзя же серьезно говорить о том, что Бобчинский обладает даром проницательности, даром познания человеческой природы. Разговор — свидетельство дикой ограниченности, феноменального тупоумия его носителя.

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» есть как раз одно из тех произведений Гоголя, которое способно вызвать безудержный смех при виде нелепых явлений жизни и людей, в нем изображенных. Замысел повести возник, видимо, под влиянием личных впечатлений о бесконечных тяжбах, широко распространенных в то время среди украинской шляхты. Будучи вполне оригинальной, она связана с предшествующей литературой и в первую очередь

с романом В. Т. Нарежного «Два Ивана или страсть к тяжбам» (1825), а через него и с литературой XVIII века.

Чисто нравоописательный роман В. Нарежного делится на две части: оригинальную и подражательную — дидактическую. Первая носит характер последовательного рассказа, в котором автор знакомит читателя с картинами быта малороссийских помещиков средней руки, с национальными особенностями малороссийских нравов, с самоуправством, сутяжничеством, чванством как чертами, характеризующими малороссийское шляхетство. Колоритны в романе фигуры Ивана младшего и Ивана старшего, пана Харитона, Занозы и других. Дается в романе и довольно яркое представление о том, что такое старый суд, являющийся неисчерпаемым источником дохода для приказных, берущих ту или другую сторону «позывающихся», смотря по тому, кто сколько даст, приводятся великолепные образцы судейских бумаг и судейских решений.

Очень выразительна картина сельской ярмарки. Как живые встают перед читателем молодые бурсаки Никанор и Коронат. С чувством грубоватого, но сочного юмора рассказано об их ухаживании за дочерьми пана Харитона, о свиданьях молодых пар в баштане в сумеречную пору, о пакостях, которые чинят Иван и Харитон друг другу (истребление голубей у Харитона, разрушение голубятни, уничтожение пасеки у Ивана старшего, поджог мельницы, сожжение гумна, поля с хлебом и т. д.).

В повести Гоголя о ссоре двух Иванов можно найти многое, что совпадает с рядом мест из романа Нарежного: ничтожность повода к ссоре, шляхетская спесь, злобная мстительность, характер взаимных «пакостей», стиль канцелярских бумаг и т. д. Эти совпадения свидетельствуют о том, что писатель не только учел, но в известной мере и использовал роман Нарежного.

Однако при внимательном рассмотрении произведения Гоголя следует говорить не столько о влиянии, сколько о борьбе Гоголя со сложной интригой и другими элементами авантюрного романа, с морально-дидактической и примирительной тенденцией романа своего предшественника.

Известно, что ссора двух дворян лежит в основе повести Пушкина «Дубровский», романа Лермонтова «Вадим». Друзья Троекуров и Дубровский стали врагами из-за собаки и псарни, Палицын и отец Вадима из-за того, что на охоте собака отца Вадима обогнала собаку Палицына. У Пушкина и Лермонтова — собака. У Гоголя — ружье и свинья! Нет ничего удивительного в том, что все три писателя в основу сюжета берут обыденное, мелочное, вздорное до бессмыслицы. Такова была

жизнь в изображаемой ими среде. И чем факты проще, обыденнее, тем резче проникала в сознание читателя мысль о нелепости и бессмысленности общественной организации, в которой эти факты возможны.

В повести о ссоре двух Иванов Гоголь показал себя блестящим мастером сюжета. В ней, как и во многих последующих произведениях, сюжет строится как будто бы на фактах, кажущихся невероятными, анекдотическими. В рассматриваемой повести в основе сюжета лежит злобный дворянский гонор. Стремительное развитие интриги и все нарастающая напряженность и драматизм во многом достигаются чрезвычайным нагромождением событий: вначале перебранка из-за ружья, потом взаимные оскорбления, порка розгами ребятишек Ивана Ивановича, бегающих, как и прежде, во дворе Ивана Никифоровича, битье собак, постройка гусиного хлева на зло Ивану Перерепенке, разрушение этого хлева противной стороной, длиннейшие и вздорные кляузы в суд, появление в поветовом суде бурой свиньи, утащившей бумагу, и т. д. Эти незначительные, вздорные, почти невероятные события служат предметом самых непредвиденных «переворотов» в жизни героев. Они и в самом деле все переворачивают вверх дном. Но если пристально присмотреться к этим «переворотам», вернее, к переполоху, то на поверку окажется, что никаких событий, заслуживающих серьезного внимания, в повести нет. Жизнь Иванов, как и всех обывателей Миргорода, совершенно «бессобытийна», так как нельзя же считать событиями непристойные жесты, которыми обмениваются два Ивана, или избиение собак, или комические попытки примирить враждующие стороны. Подобного рода поступки героев повести в действительности служат другой цели. Они позволяют увидеть, что у этих, с позволения сказать, героев нет ни сложной духовной жизни, ни глубоких интересов, ни высоких целей, т. е. того, что является доказательностью сущности именно человека.

Таким образом, повесть представляет собою не простое нагромождение случайностей ради того, чтобы посмешить читателя. Факты, приведенные писателем и положенные в основу сюжета, позволяют ему с наибольшей полнотой выявить человеческие характеры.

Своеобразен и оригинален слог «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В его создании существенную роль играет освещение событий от лица вымышленного рассказчика, принесшего с собой сказовую манеру, осуществленную с большим искусством и имитирующую

характер рассказчика и его язык. Самим складом речи рассказчик говорит так, как будто бы давно уже знаком с читателем, живет с ним в одном городе и едва ли не на одной улице, видится с читателем чуть ли не каждый день. Как будто бы оба они, и читатель и рассказчик, великолепно знают всех, о ком идет речь в повести. Иногда, правда, рассказчик умеет вдруг так ловко прикинуться, что невольно создается впечатление, будто с читателем он встречается только сейчас. Но всегда он ведет рассказ в духе беседы в кругу приятелей, похлопывая кого-либо из них по плечу, заглядывая в глаза, приглашая посмеяться, прибегая иногда для этого к довольно двусмысленным и «скользким» намекам. Среди своих дружков-приятелей это возможно и допустимо. Он ссылается постоянно на людей и на факты всем хорошо известные, на мнения и суждения людей, знакомых всем, хотя на самом деле все слышат о них в первый раз. А в целом создается удивительно доверительная, интимная «атмосфера» и от этого — впечатление полной правдивости, достоверности и какого-то «приятия» всего, о чем идет речь.

Рассказчик довольно болтливый острослов, прекрасно владеющий искусством каламбура, игры словом, построенном часто на основе звукового и этимологического сходства, игры комическими антитезами, сравнениями, тонкими, но многозначительными намеками и т. д. Часто для лукавых характеристик, предательских похвал он сопоставляет предметы или явления, не имеющие логически ничего общего между собой, а то строит и соединяет фразы таким образом, что, будучи предназначенными пояснять одна другую, поясняемая, «приклеенная» фраза на самом деле резко меняет дело, отрицает только что сказанное. Иногда рассказчик вдруг начнет беспомощно топтаться на месте, или нанизывать фразы, в которых нет ни подлежащего, ни сказуемого, или нагромождать образы, не нужные по смыслу, или же просто «переусердствует» по части разъяснений, а нет, так прибегнет к прямому умолчанию, но с очень уже коварным намеком.

Одним словом, рассказчик из тех, что слушая его, скучать не будешь.

Великолепное знание среды, о коей повествуется, знание всех, всей подноготной каждого, кто и чем живет, заявления о приятельских отношениях с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем, городничим, судьей, подсудком и другими обывателями Миргорода позволяют ему нарисовать колоритную и выразительную картину захолустного городка Украины,

с его барскими усадьбами, строениями под самыми разнообразными крышами, с хмелем, вьющимся по плетням, поветовым судом, площадью, посреди которой находится лужа, с обступившими ее домами и домишками, похожими на копны сена.

«Сказитель» в повести — этот воистину блестящий рассказчик — умеет дать и портретную зарисовку, и выбрать яркие эпизоды, и живописать видовые картины. Он умеет одной чертой, одним штрихом сделать кого-либо из обывателей города Миргорода комической фигурой, вечным посмешищем в глазах окружающих, да и читателя.

Так, великолепны в повести портреты: судьи, в засаленном халате, умеющего ловко набивать табаком нос «с обоих подъездов», умно рассуждающего о певчих дроздах и подписывающего решения суда, не читая их; городничего, секретаря суда и других представителей миргородского чиновного люда. Зарисовки их жизни и нравов представляют собою как бы черновые наметки героев будущего «Ревизора».

Не менее колоритно изображено в разговорах о собаках, пшенице, погоде, о жеребцах и т. д. все общество Миргорода, хаос бричек, колес, козел, нарядов.

Комизм поз, жестов, речевая манера с особой силой проявляются в жанровых сценках, выхваченных зорким взглядом художника из самой жизни. Их много и ими подчеркивается все, что составляет низменную, пошлую сторону жизни.

Нравственное и умственное убожество изображаемой Гоголем среды раскрывается и через нелепые гипотезы, нелепые доводы за и против. Разговоры действующих лиц между собой показывают, что обыватели провинциального захолустья не мыслят, а плетут сплетню, и чем сплетня глупее и несообразнее, тем больший успех ей обеспечен.

Но более всего занимают рассказчика, конечно, два помещика Ивана, их дружба, составляющая гордость всего захолустного городка.

Рассказчик дает изображение помещиков Иванов по принципу контраста. Оба они резко отличны друг от друга внешним видом, темпераментом, привычками, манерами. С увлекательностью рассказчик поведает о том, как оба друга гордятся тем, что принадлежат к дворянскому сословию, как оба настолько ревниво заботятся о чести своего «благородного» имени, что достаточно любого, самого незначительного повода и эти два, якобы друга, краса и гордость Миргорода, станут врагами. С огорчительным недоумением рассказывается о том, как внезапно, из-за пустяков эти друзья поссорились, стали действи-

тельно непримиримыми врагами, с головой погрузились в кляузную тяжбу и дошли, наконец, до полного разорения.

Повествование ведется с такой открытой и положительной заинтересованностью ко всему, что невольно создается иллюзия полного слияния рассказчика с миром, им рисуемым. Рассказчик как будто бы ничем не отличается от помещиков Иванов, городничего, судьи, секретаря и других обитателей Миргорода. Можно подумать, что он выходец из той же самой среды или во всяком случае близкий к этой среде по своему миропониманию и мироощущению. Как будто круг его мыслей, интересов, стремлений тот же, что и у всех других, что кругозор его ограничен и не простирается дальше Миргорода и что предел его представлений о красоте — горшки на заборах и лужа посредине городской площади.

Но ведь совершенно ясно, что в мире человеческого ничтожества, так выпукло и исчерпывающе представленного в повести, не может быть человека, способного с такой зоркостью видеть, наблюдать и с таким изумительным искусством рисовать картины, владеть пластикой слова, яркого и меткого.

Гоголь мистифицирует читателя. Он прикидывается простачком, для того, чтобы убедительнее разоблачить мир пошлости, пустословия и пустомыслия и взорвать этот мир изнутри. Что это так, доказывается тем, что по мере развертывания повествования читатель начинает воспринимать повесть как сатиру, издевку, разоблачение и обличение изображенного в ней мира. Характеры героев, положения, в которые они поставлены, их поступки начинают выглядеть нелепыми, мышление предельно курьезным, а жизнь пустой и бессмысленной. За внешней любезностью, показной богомольностью, добрососедским расположением Иванов обнаруживается их душевная грубость, черствость, лицемерие.

Иваны не совершают никаких особых преступлений, но производят отталкивающее впечатление, так как являются пародией на человека. Оба Ивана, как и прочие обитатели, имеют самые дикие представления о жизни вообще. Все они с самым примитивным кругозором, неразвитые, бессердечные, жестокие люди, ведущие праздную, паразитическую жизнь. Все они у Гоголя правдивы в своей сути, ибо действуют в полном соответствии с характерами, созданными всем укладом их паразитической жизни. Любители грязненьких намеков и сплетен, они разоблачаются рассказчиком как концентрированное воплощение бескультурья, невежества и дикости.

Сюжет, оставленный без развязки, пейзаж в конце повести: «печальная застава с будкой, в которой инвалид чинил свои доспехи», серая грязь, «поле, местами изрытое, черное», мокрые галки и вороны, однообразный дождь, «слезливое без просвета небо» логически подводят к итоговой, заключительной фразе-финалу: «Скучно жить на этом свете, господа», вскрывающей пружину, на которой держится все содержание повести.

Этот финал приобретает неотразимую, покоряющую силу, ибо извлекает из глубин произведения сокрытую в нем правду, обнажает великую грусть внешне необычайно веселого рассказа, грусть, которая перерастает в сатиру, пронизывающую все содержание повести.

Весь пейзаж с унылыми осенними красками пронизан горькой иронией, каждая деталь овеяна грустью, невеселым смехом. Заключительная фраза придает, как сказано выше, произведению совершенно иную окраску и носителем этой новой окраски оказывается рассказчик, начисто отрицающий пошлый мир обитателей Миргорода.

Из материала повести можно сделать вывод, что рассказчик тоже из этого же города, но что он давно уже из него уехал и живет в другом мире. У него иной круг интересов, представления иных масштабов, другое понимание красоты человека и человеческих отношений. Он охвачен чувством грусти и горькой тоски при виде человеческого ничтожества и пошлости, представших перед ним. Он поднимается над этим миром и, не скрывая нелепицы жизни чиновников, дворянчиков Иванов, злобных и праздных небокоптителей, возбуждает к ним и к тем порядкам, при которых возможны грязные наветы, нелепые скандалы, злость и отвращение.

Герцен в «Записках одного молодого человека», изображая в гоголевской манере низменный и пошлый мир города Малинова, в страстной ненависти к нему восклицает: «Но довольно вязнуть в этом болоте: тяжело ступать, тяжело дышать» [1] — и сразу же переходит к рассказу об иной, высшей сфере жизни.

В повести Гоголя нет такого открытого проявления ненависти, хотя он тоже не принимает мира, им изображенного. Он бесконечно выше его, и смехом, в котором обнаруживается нравственное превосходство автора, отрицает этот мир. Как бы еще раз окинув мысленным взором все, о чем с такой яркостью рассказано в повести, ее концовкой Гоголь говорит: горько и стыдно становится на душе при виде мира человеческого ничто-

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. I. Изд-во АН СССР, 1954, стр. 299.

жества и пошлости, еще позорнее мириться с ним, жить в нем. Тем самым Гоголь заставлял читателя осмотреться вокруг, поглубже заглянуть в себя и спросить: ужели может быть человек так гадок и мелочен? Ужели стремление к высокому и героическому, присущее человеку, окончательно заглохло под влиянием дрязг и мелочей жизни? Ведь есть же другой мир, другие люди, мысли которых возвышенны, а дела прекрасны!

*
* *

В одном ряду с произведениями, где раскрывается окружающая человека тина мелочей, бесконечно принижающих его, обрекающих на духовную, а часто и на физическую гибель, стоит и повесть «Вий»[1].

Повесть «Вий» во многом отлична и от «Старосветских помещиков», и от «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Она, во-первых, не несет в себе той ясности, какая присуща всем другим, входящим в состав «Миргорода», что позволяет понять, почему в работах о ней дается довольно разноречивое истолкование ее идейно-эстетической сущности; во-вторых, иной является и сюжетная ее основа. «Эта повесть, — указывает Гоголь в примечании, — есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал»[2]. Значит, главное в сюжетной основе — фольклор.

Вопросом о фольклорных источниках «Вия» занимались многие исследователи: Н. Сумцов, В. Милорадович, К. Невиров. Особенно подробно он освещен у В. П. Петрова[3]. В исследованиях указывается, что фольклорные традиции в повести сочетаются с бытовым, реалистическим материалом и что многие страницы в «Вии» пронизаны сочным юмором, по характеру своему сходным с юмором «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

[1] Впервые появилась в издании: «Миргород», часть 2-я. СПб., 1835. Экземпляры издания оказались далеко не одинаковы. Текст первых отличен от текста последующих. В первых — повесть кончается смертью Хомы; в последующих — прибавлены две страницы заключения. Есть изменения и внутри текста. Видимо, по требованию цензуры было изъято Гоголем предисловие к «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и после снятия его две страницы остались пустыми. Они и были заполнены новым текстом. Этим, очевидно, можно объяснить появление новых страниц и в «Вии» в последующих экземплярах и кое-каких поправок и внутри самого текста. Подробнее — т. II, стр. 723—735.

[2] Там же, стр. 176.

[3] См.: Н. В. Гоголь, т. II, стр. 735—748.

Достаточно полно изучены и литературные предшественники Гоголя в изображении Киевской бурсы и бурсаков (В. Нарежный, романы: «Бурсак», «Два Ивана или страсть к тяжбам»). В работах Ю. М. Соколова и Н. Белозерской выявлены даже текстуальные совпадения [1]. Не прошли исследователи и мимо вопроса о близости Гоголя к европейским романтикам: Тику и Гофману [2].

Советские гоголеведы углубили изучение указанных вопросов, обогатили конкретным материалом аргументацию своих предшественников. С особой настойчивостью они подчеркивают социальную, политическую суть повести.

Одни из них склонны видеть в повести Гоголя глубокий подтекст, позволяющий говорить о наличии острых обличительных тенденций, направленных против панночек-ведьм, сосущих кровь подневольного народа, против панов-сотников, умеющих так «парить» хорошим «кожаным канчуком», что и «не встанешь».

Авторы подобных суждений полагают, что этот подтекст дает возможность понять характер общественных настроений Гоголя той поры, его своеобразный гражданский пафос.

Нам представляется, что в повести нет острого сатирического обличения ни дочки сотника, ни его самого, а есть в ней ощущение полной отчужденности в отношениях между сотником и его многочисленной дворней. Последняя не только не питает к своему господину любви, или даже просто уважения, а скорее относится к нему и к «панскому помету» — дочке-ведьме холодно и враждебно. В повести открыто выражено негодование по адресу сотника, человека необузданного характера, надменного и жестокого деспота.

Другие исследователи считают, что Гоголя больше всего интересует в «Вии» простой человек. Именно поэтому он и уделяет так много внимания Хоме Бруту, большому любителю земных радостей и решительному противнику церковно-схоластической морали. Сотник и его дочка этими исследователями истолковываются как носители мрачных и жестоких сил, в столкновении с которыми Хома хочет быть мужественным и твердым, но не выдерживает и гибнет [3].

---

[1] См.: Ю. М. Соколов. Нарежный и Гоголь. Беседы. — Сб. «Об-ва ист. литературы». М., 1915; Н. Белозерская. В. Т. Нарежный. СПб, 1896.

[2] См. комментарий ко второму тому соч. Н. В. Гоголя, стр. 743.

[3] См.: М. Б. Храпченко. Творчество Гоголя. Изд. 2-е. М., «Советский писатель», 1956, стр. 135—139.

Третьи пишут, что в «Вии» с большой поэтической силой выразилась страстная любовь писателя к народу, глубина демократизма его творчества, нашедшие четкое выражение в резком конфликте между Хомой и силой панства, барства, стремящейся покорить человека, а если он не подчиняется, то и сжить его со света; что в образе простака Хомы, с его любовью к веселой и простой жизни, воплощена писателем тема сиротства бездомного человека, чем и объясняются слова нежности и жалости, которыми окружает якобы Гоголь питомцев бурсы: школьников, юнцов, подростков, и, отдавая им свои симпатии, заканчивает повесть жанровой картинкой, насквозь просвеченной ясной и доброй авторской улыбкой [1].

Надо отметить, что в приведенных нами суждениях совершенно справедливо указание на любовь Хомы к земным радостям. Справедливо и то, что в мире существуют злые и жестокие силы, делающие все для того, чтобы подавить человека, а если он не подчиняется, сопротивляется им, то и погубить его. Все же сказанное о «нежных», «жалостливых» чувствах писателя к бурсакам, о ясной и доброй улыбке, которой заканчивается произведение, следует полностью отнести к собственным эмоциям одного из авторов работы (В. Ермилова), а никак не к чувствам самого создателя повести.

Есть и такие работы о Гоголе, в которых усматривается утверждение в «Вии» народного начала. Основным конфликтом считается конфликт между народом и господствующими классами. Хома и ведьма определяются как носители двух враждебных друг другу начал: народного и панского, эгоистического. Слова, имеющиеся в первой редакции, и в которых высказана мысль об угнетенном народе, берутся в качестве ключа к внутреннему замыслу повести, а злобное преследование ведьмой Хомы истолковывается как проявление отношения народа к угнетающей панской власти [2].

По мнению автора цитируемой работы, народная легенда о панночке-ведьме является канвой для изображения реального, социально насыщенного конфликта, также восходящего к народным истокам, — с неравной любви холопа к панночке. Эта тема и есть якобы главная основа «для реалистической обрисовки образов и всего колорита повести» [3], отчего вскры-

---

[1] См.: В. Ермилов. Н. В. Гоголь. Изд. 2-е. М., «Советский писатель», 1953, стр. 98—105.

[2] См.: Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., ГИХЛ, 1955, стр. 162.

[3] Там же.

тые писателем социальные противоречия и предстают в аспекте народного сознания.

Такова, по мысли исследователя Н. Степанова, идейно-эстетическая концепция повести, определяющая расположение действующих лиц и их характеристику.

Бурсак Хома, по этой концепции, окажется носителем здоровых «первозданных элементов», и в его адрес будут сказаны самые лестные слова: что он человек из народа, положительный герой, типический образ и не просто бурсак, а «отчаянный бурсак», с «буйным разметом души», «цельная и мощная натура», «смелая», «забубенная», «бесшабашная», чуждая страха и корысти. В высшей степени одобрительно будет сказано о стремлении Хомы к привольной и простой жизни с ее бесхитростными радостями, о любви его к сытному обеду, горелке, к женщинам. Похождения Хомы будут названы даже «молодецкими».

Н. Степанов пишет, что эти здоровые «первозданные элементы», составляющие суть Хомы, приходят в столкновение с губительной, антинародной силой в лице сотника. Дочь сотника окажется у него носительницей необузданной порочной страсти. Красоту панночки исследователь отнесет к разряду чувственной красоты и тоже порочной, возбуждающей в Хоме «какое-то томительно-сладкое чувство». Не удивительно, что бурсак будет жертвой этой ничем не сдерживаемой ведьминой страсти.

Вслед за В. Ермиловым и Н. Степанов говорит, что повесть заканчивается мажорной жанровой картиной, делающей близкими читателю не только Хому, Тиберия, но и богослова Халяву[1].

Мы не считаем возможным входить в подробный анализ приведенных суждений. Остановимся коротко на некоторых из них.

Если Хома во время воздушной скачки, с сидящей на нем ведьмой, испытывает какое-то «бесовски-сладкое чувство», какое-то пронзающее, «томительно-сладкое наслаждение», то это не имеет никакого отношения к старухе-ведьме, околдовавшей якобы Хому порочной страстью. Ее, этой страсти, просто нет. «Чувствованиям» Хомы можно найти более естественное объяснение. Нечто подобное происходит с человеком во сне, когда он, поднявшись на большую высоту и смотря перед собой, по сторонам, особенно вниз, да еще находясь к тому же

---

[1] См.: Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., ГИХЛ, 1955, стр. 159—168.

в стремительном движении, испытывает странные физические («неприятные», «пронзительные», сказано у Гоголя, «как будто сердца уже и вовсе не было») и психические ощущения. Сердце вдруг сладостно замирает. Становится и страшно, и жутко, и тянет еще и еще раз испытать это необычное и пронзающее.

Слишком уж упрощенно говорится у Н. Степанова о народном начале, определяющем содержание и направленность повести, упрощенно и прямолинейно вскрывается социальное, классовое содержание конфликта, чрезмерны и похвалы в адрес Хомы. Хоме приписывается то, чего в нем нет. Иначе, на наш взгляд, надо говорить и о последствиях привязанности философа к сытному обеду, горелке и женщинам, и, конечно, вряд ли Халява может возбудить в читателе чувство симпатии и одобрения. Уж очень глубокую степень падения человека знаменует он собой.

Можно найти в литературе последних лет высказывания о неправомерности сближения «Вия» с повестями «Вечеров на хуторе близ Диканьки», так как наличие в «Вии» и «Вечерах...» легенд, романтического восприятия и понимания фольклора ничего якобы не объясняет в произведениях, принципиально отличных одно от другого. Так, в упоминавшейся уже нами работе Г. А. Гуковского читаем, что в «Вии» нет столь характерного для «Вечеров...» «цельного поэтического мира идеальной нормы добра и красоты, торжествующих и в самом зле»[1], а поэтому «в «Вии» нет и единства мира, а есть... мир, расколотый надвое, рассеченный непримиримыми противоречиями...»[2]. В повести есть, с другой стороны, обольстительный мир легенд и видений, с другой — пошлая ничтожность мира... Один из героев произведения, именно философ Хома Брут, и воплощает в себе оба эти мира: потрясающую «ослепительность человека легенды, человека поэзии», т. е. настоящего и подлинного человека, спящего в обыденном человеке современности, и ничтожности, пошлости этого современного человека. В «Вии» усматривается слияние в единую картину того, что разошлось в «Тарасе Бульбе» и в повести о ссоре двух Иванов в разные стороны, «породив две противоположные картины»[3]. На этом основании делается сближение «Вия» со «Старосветскими помещиками», так как Товстогубы якобы тоже

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 187.
[2] Там же.
[3] Там же.

«несут в глубине своего ничтожного существования высокую основу человеческого духа» [1].

Хома Брут, включенный исследователем в два мира, живет в двух противоположных стихиях: один Хома являет собой типическое выражение и средоточие прозы жизни, недостойной человека пошлой ничтожности. Именно этим и можно объяснить его окружение: бурса, базар, безобразие, пьянство, воровство, распутство, тупость и т. д. И другой Хома — истинно поэтический, включен «в мир необыкновенных явлений, колоссальных сил, мир трагический, полный ослепительной красоты и могучих страстей, мир, где в битву вступает добро и зло, мир, окруженный всем космосом величественной природы» [2]. Хома «в этом мире силен и ловок, он меряется человеческой силой с мощью таинственного зла» [3].

Это бытие и есть его бытие, составляющее суть личности Хомы.

Оба аспекта, обе сущности самого Хомы борются внутри его: «аспект его обыденного существования и аспект глубокой, спрятанной в нем же высокой возможности» [4].

В противоборствовании в едином Хоме двух миров — пошлости, прозы и красоты, поэзии — стихия блеска и поэзии побеждает. В качестве неоспоримой доказательности этих положений приводится пейзаж, развертывающийся перед бурсаком, когда он скачет под оседлавшей его ведьмой. В эти захватывающие, жуткие минуты, пишет исследователь, Хома живет не горелкой, не гопаком, не пошлыми воспоминаниями о пышущей здоровьем молодке, а «свободным творческим полетом в красоту и величие человеческого духа» [5].

В «Вии» под покровом пошлости Гоголь, как и в «Старосветских помещиках», хочет найти высокое зерно человека, обнаружить легенду внутри действительности, задавившей легенду «земностью». Только в царстве грез, в поэзии таинственного и ужасного заключены истинная жизнь, ее красота, высокое героическое начало, по-настоящему романтическое и поэтическое.

Двуединость, «двуплановость» Хомы ученый вскрывает в имени и фамилии героя. Хома — это обыденность, земность,

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 187.
[2] Там же, стр. 188.
[3] Там же.
[4] Там же, стр. 190.
[5] Там же, стр. 189.

проза; Брут — «символ подвига свободы, возвышенной легенды»[1], это героика. Земного Хому окружает устойчивая, вкусная и уютная жизнь, и он живет в свое удовольствие. Хома, точнее Брут, воплощающий в себе возвышенную легенду, живет другой, «ночной» жизнью, жизнью ослепительной, полной таинственных видений, ужаса, черных сил. Первая жизнь — низменная. В ней господствует холопство и скотство. Вторая — в легенде — сверкает светом подлинно могучего существования. Правда, легенда мрачна, трагична, потому что сама повесть представляет собою рассказ об униженном достоинстве человека, о силах блага и зла, борющихся в жизни, о торжестве зла.

Более того, «Вий» несет в себе мысль «об угнетенном народе», о поэзии народа, о трагическом, серьезном, высоком, скорбно окрашенном мыслью о рабстве, губящем все высокое. Для подтверждения высказанных суждений приводится следующее место из повести: «... в тех же самых чертах (красавицы-ведьмы — *А. Д.*) он (Брут — *А. Д.*) видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря и веселья закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе»[2].

Таковы суждения, которые высказаны автором книги «Реализм Гоголя» относительно «Вия», такова довольно четкая концепция о «Вие», развиваемая исследователем.

Вряд ли можно согласиться не только с основными положениями этой концепции, но и со многими конкретными ее деталями.

Гоголь предстает в этой работе мистиком и символистом. Не удивительно, что и герой «Вия», бурсак Хома Брут, оказы-

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 199. Гоголь действительно мастерски обыграл имена и не фамилии, а скорее прозвища, как это обычно и делается им в других произведениях. Прозвище Брут применительно к Хоме звучит не возвышенно, не героично, а скорее иронично, комично. Комический эффект в том, что из уст Брута, являющегося «символом подвига свободы», «возвышенной легенды», вдруг раздаются такие, например, слова: «Кто? Я? Я святой жизни? ... Что вы это говорите! да я, хоть оно непристойно сказать, ходил к булочнице против самого страстного четверга». Горобець — воробей, малый забияка, немного смешной в своем задоре. Но у Гоголя есть Горобець, есаул в «Страшной мести», воин, образец мужества и доблести.

Расшифровка и истолкование имен и фамилий у Г. Гуковского сделаны слишком прямолинейно.

[2] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 199.

вается прямым предшественником двойников Достоевского.

Утверждение, что мысль об «угнетенном народе», заложенная в цитированном отрывке, чуть ли не определяет пафос повести, несостоятельно, так как не подтверждается материалом.

Совершенно непонятно, почему исследователь сближает повесть только со «Старосветскими помещиками» и ничего не говорит конкретно об общности «Вия» и «Тараса Бульбы», хотя мысль об этом высказана им достаточно откровенно.

Не соответствует истине и сказанное исследователем о цельности поэтического видения в «Вечерах на хуторе...». Там, как известно, не все может быть отнесено к идеальным нормам добра и красоты. Стоит только обратиться к повестям «Вечер накануне Ивана Купала», или «Страшная месть», или, наконец, «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», и от воображаемой исследователем идиллии почти ничего не остается.

Автор книги о Гоголе, исследуя художественную структуру «Вия», оценивая произведение, забыл о внутренней художественной логике, в нем заложенной, о главном художественном принципе, не занимался уяснением того, насколько последовательно и конкретно он проведен писателем через всю ткань произведения.

Довольно трудно разгадать, что обозначает заявление об идеальных нормах добра и красоты, могущих торжествовать и «торжествующих в самом зле». Может, это нужно понимать так, что дочь сотника, ведьма в облике старухи, есть воплощение зла, но стоит ей превратиться в ведьму-красавицу, как она оказывается носителем идеальной нормы добра? Или, может быть, Хома, отплясывающий «тропака», есть зло, пошлость, та «земность», которая задавила легенду, воплощенную, видимо, в образе ведьмы, едущей верхом на бурсаке? А может, наоборот, он, бурсак, скачущий, как конь, с «поэтическим» всадником, старухой-ведьмой, — это идеальная норма добра и красоты, ослепительная поэзия, где под покровом пошлости найдено высокое зерно человека?

В цитированной нами работе невозможно согласиться и с такого рода частным заявлением, где «сходки», на которые собираются слуги сотника, их разговоры о разных диковинах названы пренебрежительно «лакейским клубом». Разве можно сказать, что Дорош, Спирид, старый казак Явтух — лакеи?

Люди бывалые, много на свете повидавшие и испытавшие, немногословные, себе на уме, несущие в себе высокое чувство достоинства, настоящие казаки, они были, вероятно, не из последних в стане запорожцев, о чем говорят полученные ими в битвах раны. И разве можно бросить про них презрительное: «лакей», «лакейский клуб»!

Если подойти к «Вию» без предвзятости, то окажется, что в повести разрабатывается уже известная по народным сказкам и по «Вечерам на хуторе близ Диканьки» тема: борьба человека с темными, злыми силами, испытание человека, его мужества, заложенных в нем возможностей; проверка того, что человек собою представляет, на что он способен. Разработка этой темы идет в основном, в главном, в реалистическом плане, и Хома Брут предстает перед читателем не воплощением пошлости, «земности», задавившей легенду, а живым, реальным человеком, о чем с великим восхищением говорил еще Белинский, который, как известно, был непримиримым врагом всякой пошлости. Вот что он писал и о Хоме, и о всей бытовой стороне произведения Гоголя: «Зато картины малороссийских нравов, описание бурсы (впрочем немного напоминающие бурсу Нарежного), портреты бурсаков и особенно этого философа Хомы, философа не по одному классу семинарии, но философа по духу, по характеру, по взгляду на жизнь. О, несравненный Dominus Хома! Как ты велик в своем стоическом ко всему земному, кроме горилки»[1].

Если в указаной нами работе земное в «Вии» есть пошлое и ничтожное, не поэтическое, а поэзия заключена в мистической чертовщине, в таинственном, ужасном, то для Белинского опять-таки поэзия повести заключена в ее земном, реалистическом начале.

*

* *

Гоголь говорил, что в основу повести взято народное предание и что оно передано им без изменений, во всей его простоте.

Что же вошло в нее из народных преданий?

Образы русалки, ведьмы, гроб, срывающийся с места и со свистом летающий по церкви, появление Вия, мотив трех но-

---

[1] В. Г. Белинский, т. II, стр. 238.

чей [1], мотив все нарастающего наступления на чтеца бесовских сил, крик петуха, разгоняющий их, и т. д., рассказы Спирида, Дороша о том, что ведьмы — это женщины, продавшие душу нечистому и обладающие способностью принимать облик старух, собак, кошек, чинить с людьми разного рода проделки: ездить верхом на человеке, пить человеческую кровь, чаще кровь детей, губить людей и т. д. Все это, созданное творческой фантазией народа, пришло в повесть Гоголя действительно из фольклора. Народ, творя свои легенды, мифы, даже зло облекал в такие красочные образы, что они невольно действовали на сознание и чувства людей, находящихся во власти суеверий, заражали слушателей-простолюдинов «пиитическим ужасом», хотя эти образы и не выходили за пределы известного, доступного, понятного, поэтическим зрением видимого.

Все это знакомо было читателю и по многим повестям «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Вот что сказано, например, про ведьму-оборотня в «Вечере накануне Ивана Купала»: «...большая черная собака выбежала навстречу и с визгом, оборотившись в кошку, кинулась в глаза им... Глядь, вместо кошки, старуха»[1]; «...искры посыпались у нее изо рта: пена показалась на губах» [2]. Ведьма, вцепившись руками за обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь» [3]. А вот в повести «Майская ночь или утопленница»: «Румяна и бела была собой молодая жена; только так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула, ее увидевши... Глядит, страшная чер-

---

[1] В исследованиях отмечается, что история трех ночей, проведенных Хомой в церкви у гроба ведьмы, напоминает рассказанное Жуковским в балладе: «Как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». При ознакомлении с обоими произведениями зависимость «Вия» от баллады Жуковского сразу бросается в глаза. Но в исследованиях, к сожалению, ничего не говорится о том, что более внимательное прочтение и повести, и баллады разрушает первичное впечатление об этой зависимости. Она оказывается чисто внешней, суть же дела выглядит совершенно иной. В балладе Жуковского речь идет о спасении души грешницы. Только ради этого и чернец, и весь церковный синклит проводят трое суток в церкви, поют молитвы и творят заклинания. Вся баллада пронизана пафосом утверждения именно этой мысли. Правда, люди оказались слабее нечистой силы. Нечистая сила победила. Дьявол увез душу грешницы в ад. Но название баллады, несущее в себе открытую иронию, снимает с «нечисти» ореол ослепительного могущества.

В повести Гоголя совсем иное. О душе умершей дочери думает сотник, а философ Хома просто выполняет приказ и ректора бурсы, и сотника, так как за невыполнение его бурсаку грозит порка кожаными канчуками, да еще с поливкой выпоротых мест горелкой.

[2] Н. В. Гоголь, т. I, стр. 145.

[3] Там же, стр. 146.

ная кошка крадется к ней: шерсть на ней горит, и железные когти стучат по полу. В испуге вскочила она на лавку: кошка за нею. Перепрыгнула на лежанку: кошка и туда, и вдруг бросилась к ней на шею и душит ее» [1]; «Левку почудилось, будто у ней выпустились когти и на лице сверкнула злобная радость» [2].

С некоторыми отступлениями, чуть в иной раскраске то же рассказывается про дочку сотника—ведьму Дорошем в «Вии»: как ведьма обернулась собакой, бросилась к люльке с ребенком Шепчихи, превратившись потом в панночку, схватила из люльки дитя, прокусила горло и начала пить из него кровь [3], потом искусала саму Шепчиху.

Гном Вий, ведьмы-старухи, ведьмы-красавицы, ведьмы-кошки и т. д., о которых так много говорится у Гоголя и в «Вечерах на хуторе...», и в «Вии», воплощают в себе могущество злых сил «разных степеней и рангов». Они являются символом таинственного, чаще всего страшного, отвратительного и безобразного, а будучи сниженными, пошлого и ничтожного, но во всех случаях злого и жестокого.

Как видим, тема «Вия», характер ее разработки, многие сюжетные ситуации, своеобразие юмора, некоторые особенности речевого строя дают все основания говорить о связи новой повести Гоголя с его «Вечерами на хуторе...».

Но между «Вием» и повестями «Вечеров на хуторе...» есть и большое принципиальное различие.

«Вий», как и многие повести «Вечеров...», произведение, состоящее из нескольких новелл. Авторами некоторых из них являются Спирид и Дорош, повествующие о проделках панночки-ведьмы. Но ни тот, ни другой не могут равняться по мастерству ведения рассказа, по складу речи, по богатству интонаций с тем выдумщиком, образ которого так резко обрисован Гоголем в «Вечерах...».

В «Вии» писателем взяты такие стороны действительности, каких не было в «Вечерах...»: город и усадьба сотника, а не село; ректор бурсы, а не диканькский голова; бездомные бурсаки, а не вольные парубки; знатный и богатый сотник с челядью, а не зажиточный казак Корж.

В «Вии» с большей отчетливостью проявляется трагическое восприятие мира, и это, конечно, от того, что обращение писателя к современности в «Старосветских помещиках» и в «По-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. I, стр. 157.
[2] Там же, стр. 176—177.
[3] См.: Н. В. Гоголь, т. II, стр. 204.

вести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» не могло не ужаснуть его картиной страшного падения человека.

В «Вечерах на хуторе...» бесовская сила, окрашенная чертами реального быта, воплощающая собою пошлость, моральную нечистоплотность, часто смешна и забавна, выступает разрозненно, «единолично», вредит людям мелко. Она унижена автором, посрамлена и побеждена.

В «Вии» бесовская сила воплощает собою зло и жестокость. Она злобно агрессивна, устрашающа своим «массовидным», коллективным натиском на человека. Она, как правило, торжествует над человеком.

Агрессивная бесчеловечность воплощена Гоголем в новой повести не только в бесовской силе, а и в ректоре бурсы и особенно в сотнике, человеке безжалостном, заставляющем служить злу и своих слуг. Все они: и Вий, и ведьма, и другие чудовища, и сотник, и ректор — знаменуют собою мир жестокости и насилия, обрушивающийся на беззащитный люд.

Хома Брут оказывается одним из тех простых людей, которые живут в мире, полном трагических противоречий, постоянно испытывают на себе давление темных и власть имущих жестоких сил. И хотя Брут бесправен, но он открыто проявляет чувство враждебности к силам, стремящимся сломить и погубить его.

В «Вии» резче, чем в «Вечерах на хуторе...», изображается то мелкое, ничтожное, пошлое, что опутывает человека, принижает его. С большей непримиримостью говорится в повести и о пагубном действии на человека этой «потрясающей тины мелочей».

*

* *

Центральное место в повести отведено Хоме Бруту. С ним, с Хомой, связана основная сюжетная линия произведения.

Если под сюжетом понимать условия, среду, которые определяют человеческий характер, обстоятельства, конкретную систему событий, в которых этот характер проявляет, обнаруживает себя, то нетрудно убедиться в удивительной последовательности, яркости, увлекательности и в то же время драматичности в развитии этого сюжета.

Не так еще много прожил Хома к тому времени, когда происходит его встреча с читателем. И тем не менее можно говорить о довольно извилистом жизненном пути этого «философа».

Кто был отец Хомы, кто была его мать, когда жила она, Хома не знает. И можно думать, что безрадостными были его детские годы. Ни ласки, ни теплого, нежного слова.

Более подробно говорится в повести о бурсе, о том времени, о тех обстоятельствах, когда закладываются основы мировоззрения человека, определяются нравственные критерии, его жизненная позиция.

Бурса оказалась для Хомы злым отчимом и злой мачехой. Читатель получает отчетливое представление о методах обучения и воспитания бурсаков (грамматиков, риторов, философов, богословов), об опустошительных набегах бурсаков на базары, о попойках в шинках, о кулачных боях, о путешествиях бурсаков по хуторам с пением под окнами хат духовных кантов с целью подкрепления себя доброхотными даяниями хозяев.

Много в описании бурсы, особенно трех незадачливых друзей — ритора Тиберия, богослова Халявы и философа Хомы, жизненных красок, комических деталей, много простодушных лукавых замечаний, намеков.

Сочный юмор Гоголя в этих описаниях еще не слит с горькими, «незримыми и неведомыми миру» слезами автора, но нарисованная им картина в целом и в отдельных конкретных деталях производит тяжелое впечатление.

Культ грубой силы и произвола лежит в основе всего уклада бурсы. Безжалостно сечет бурсаков ректор, длинноногий вьюн, по меткому выражению Хомы, охотно принимающий приношения от знатных панов и беспрекословно выполняющий их желания. Жестоко порют «лозой» и плетьми, а иногда отсыпают «крупного гороху» профессора, секут бурсаков по приказу начальства свои же товарищи, поставленные внутренними начальниками: «ликторы» секут «консулов», последние измываются над грамматиками. Хома знает отупляющую и оглупляющую силу «долбни» бурсацкой премудрости, знает хроническое недоедание, а иногда и голод, изведал он на своей спине и что такое кожаные канчуки.

В непристойном и грязном мире бурсы вряд ли можно встретить истинную сердечность, добрую, ласковую улыбку, согревающие душу. Прочных духовных и душевных связей, товарищеской спайки у бурсаков нет. Бурса воспитывала рознь, неприязнь друг к другу.

Правда, иногда образовывались в ней какие-то группы, но объединяющим их началом, как правило, служили или набеги на чужие огороды, или хождение по знатным домам с «верте-

пом» либо с комедиями на библейские сюжеты с целью «выработать жратву», или пьяный разгул в шинке.

Если в повести Брут, Горобець и Халява очутились в дороге вместе, то и тут свела их между собою тусклая, безрадостная жизнь случайно, связь в данном случае, как и во всех остальных, была вызвана чисто внешними обстоятельствами.

Каждый из них в сущности был глубоко одинок.

Дикие нравы бурсы многих из ее воспитанников духовно опустошали, обрекали на беспробудное пьянство, приводили к потере человеческого облика. У других эти нравы вызывали огромную силу сопротивления, ожесточали, закаляли характеры, вырабатывали холодное равнодушие к жизни, делали из бурсаков своеобразных фаталистов, живущих и поступающих по принципу: «чему бывать, тому не миновать».

Но и те, и другие впитывали в себя еще одну мысль: жить — значит кормиться, кормиться — значит жить.

Всем строем жизни своей бурса на каждом шагу и каждодневно унижала в Хоме человека и человеческое, духовно растлевала его. Решительно должны быть отвергнуты заявления о том, что Хома живет в бурсе в свое удовольствие, вкусно ест и сладко спит!

Из повести читатель узнает, с кем же и с чем сталкиваются бурсаки за стенами своего учебного заведения, но пока недалеко от него.

Киев большой город, столица Украины, но Гоголь выделяет в нем только базар. Предельно кратко, но конкретно он скажет о шумной и пестрой базарной толпе, о крикливых базарных торговках, зазывающих покупателей и срамящих друг друга бранными словами, скажет о том, что на базарных лотках нагромождены горы бубликов, булок, арбузных семечек, маковников, всего того, что рассчитано на удовлетворение желудка.

А что же представляет собою тот, уже совсем широкий мир, в который попадали бурсаки, и в частности Хома Брут?

Отправляясь в очередной каникулярный «вояж», вероятно, наш философ мог оказаться учителем детей знатных казацких полковников, есаулов, сотников на дому. К его наблюдениям над казацкой жизнью прибавлялись красочные истории о бранных делах, о лихих схватках казаков с недругами. Слышал Хома, вероятно, и про Запорожскую Сечь. Из «историй» он узнавал примерно то, что узнавал Остап Бульбенко: как били казаки «бусурманов», «турков», «татарву», ляхов, если они начинали «чинить» что-либо против отчизны, как храбро защищали казаки «честь лыцарскую». Во всяком случае слово «ка-

зак» говорило бурсаку о чем-то бесконечно большом, ярком, поэтическом, о том, каким должен быть человек. Недаром в одну из страшных в своей жизни минут он скажет: «Да и что я за козак, когда бы устрашился».

Но если Остап Бульбенко жил в мире захватывающей героики с самого детства, а бурса была только эпизодом, укрепившим в нем желание скорее войти в этот мир, то Хома соприкасался с поэзией казачества, героического случайно, непродолжительное время и больше внешне. Само положение учителя молодых сынов вольного казачества делало невозможным органическое погружение в этот мир прекрасного. Хома оказывался на «отшибе» на путях к рыцарскому раздолью, к подвигу во имя высоких целей. Обычное, повседневное, бытовое общение Хомы — это общение со слугами знатного казацкого рыцарства.

Что же представляет собою эта среда?

О ней можно судить, ознакомившись с жизнью и бытом слуг богатого сотника, к коему в силу сложившихся обстоятельств попал наш философ.

Следует особо подчеркнуть, что изображение этого быта, «дрязг жизни», «тины мелочей», опутывающих человека, усыпляющих его сознание, убивающих в человеке устремленность к чему-то содержательному, становится отныне и сутью творческого метода Гоголя, и основной задачей борьбы автора с пошлостью.

На чем же фиксирует внимание читателя автор, изображая жизнь «челяди» сотника? Попутно отметим, что Гоголь, как правило, редко прибегает здесь к резкой обличительной интонации. Господствующая интонация у него юмористическая, с налетом добродушного незлобия, но зато общая картина и не освещена тем живительным, светлым, заражающим смехом, который как бы перекрывал темные пятна в зарисовках в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

Гоголь отмечает два погреба с низенькими дверями, с размалеванными на них изображениями: на одной двери вычерчен «сидящий на бочке казак». Он держит над головой кружку с надписью: «Все выпью». На двери другого погреба — фляжки, сулеи и по сторонам, для красоты, лошадь, стоящая вверх ногами, трубка, бубны и надпись: «Вино — казацкая потеха».

Приведенные детали настолько красноречивы, что нет необходимости говорить о том, к чему больше всего привязана дворня, что является предметом ее наибольших вождений.

Чтобы на этот счет у читателя не оставалось никаких сомнений, чуть раньше будет сказано, что при поездке слуг в город лошади всегда сами останавливались перед каждым шинком.

Не преминет подчеркнуть Гоголь и излюбленное времяпрепровождение слуг сотника: лакомство галушками, «прикладывание» к бочке с хмельным, лежание целыми днями на лавке, под лавкой, на печке, везде, где только оказывалось удобное для лежания место.

Когда довольно основательно наполнен желудок, слегка затуманен мозг сивухой, появляется расположение вести разговоры. Содержанием их окажутся пошитые шаровары, попавшийся кому-то на глаза волк, сетования на безрадостную, сиротскую долю, раздумья о том, что находится внутри земли, отчего на небе светит месяц, или как ведьмы пакостят людям и т. д.

Картины кухонных сборищ, образы отдельных слуг сотника свидетельствуют о том, что праздность, никому не нужное переливание из пустого в порожнее, леность мысли принижают человека, приземляют его, лишают полета, порыва. В людях исчезает героическое. Их настолько захлестывает «земность», что героическому не остается места даже в воспоминаниях.

Среди слуг сотника царит та же разрозненность, разъединенность, что и среди бурсаков. Каждый существует сам по себе. Нет среди них внутренней связи, взаимной поддержки, выручки. Шепчиха погибла, так как никто не пришел ей на помощь. По той же причине погиб и псарь Микита. Многие из казаков, если не знают точно, то подозревают, что дочь сотника — ведьма, и все же Хома был предоставлен ими самому себе.

Стоит ли после всего, что мы о Бруте узнали, удивляться, что он, человек без роду и племени, не знающий ни отца, ни матери, окажется фаталистом, что коржики, бублики, маковники, буханцы на меду, горелка да румяная молодка станут целью и смыслом его жизни. Хома любил лежать и курить трубку, пить и непременно отплясывать тропака, — читаем на одних страницах повести; философ не мог согласиться заночевать в поле, ибо «имел всегда обыкновение упрятать на ночь полупудовую краюху хлеба и фунта четыре сала», — читаем на других; первое, что он спросил у пустившей ночевать старухи, а нет ли чего поесть, — находим на третьих. Примеры можно было бы без конца увеличить. Гоголь неукоснительно, елико возможно, подчеркивает привязанность философа именно к «желудочным» благам жизни.

Г. Гуковский прав, что это пошлость, земность, что она уничтожает возвышенное в человеке. Но исследователь ошибается, приписывая Гоголю поиски возвышенного и героического в таинственном и страшном. Гоголь пока находит поэтическое и прекрасное здесь на земле. То, что в «Вии» выглядит как пошлое и земное, оборачивается у писателя в другом произведении «Миргорода» высоким и поэтическим. Так, изображая Запорожскую Сечь, Гоголь нисколько не скрывает, что в ней все отдавались гульбе, непрерывному пиршеству, которому не видно было конца и которое «имело в себе что-то околдовывающее». Что это именно так, а не иначе, доказывает великолепная картина, представшая взору Тараса при въезде его в Сечь: «...запорожец, — читаем у Гоголя, — как лев, растянулся на дороге. Закинутый гордо чуб его захватывал на поларшина земли. Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения...» [1] «Эх, как важно развернулся! Фу, ты, какая пышная фигура!» — говорим мы вместе с Тарасом, невольно любуясь этой смелой картиной.

Пышная фигура запорожца, спавшего на самой середине дороги, раскинувшего и руки и ноги, вызывает чувство одобрения и самого писателя, так как писатель видит в запорожце не бражника, не пьяницу, ищущего забвения в вине, а человека, с жаром фанатика предавшегося воле и товариществу.

В пиршестве проявляется бешеное раздолье веселости, вечный праздник мощной и вольной души запорожца. Жанровая картинка вся пронизана широкой, открытой улыбкой автора.

Приведем еще одну примечательную картину из жизни той же Сечи. «Им (Тарасу и его сыновьям — *А. Д.*) перегородила дорогу целая толпа музыкантов, в середине которых отплясывал молодой запорожец, заломивши чертом свою шапку и вскинувши руками. Он кричал только: «Живее играйте, музыканты!»... Около молодого запорожца четыре старых вырабатывали довольно мелко своими ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону почти на голову музыкантам и вдруг, опустившись, неслись вприсядку и били круто и крепко своими серебряными подковами тесно убитую землю. Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе далече отдавались гопаки и тропаки, выбиваемые звонкими подковами сапогов. Но один всех живее вскрикивал и летел вслед за другими в танце. Чуприна развевалась по ветру, вся открыта была сильная грудь: теплый

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 62.

зимний кожух был надет на рукава, и пот градом лился из него, как из ведра... Толпа чем далее росла: к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движения, как вся толпа отдирала танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который, по своим мощным изобретателям, понес название козачка»[1].

Нельзя без истинного, мы бы сказали, захватывающего восхищения смотреть на эту картину. В козачке, как в зеркале, отразился национальный казацкий характер: и бесшабашная удаль, и ширь, и раздолье, когда вся душа и все существованье в этом танце «раздвигается, расширяется до беспредельности»[2].

Гоголь постоянно возвращается к танцу и говорит он о нем всегда в одной и той же восторженной тональности. «Эх, народец! — читаем в «Пропавшей грамоте», — станет, вытянется, поведет рукою молодецкие усы, брякнет подковами и — пустится! да ведь как пустится: ноги отплясывают словно веретено в бабьих руках, что вихорь, дернет рукою по всем струнам бандуры, и тут же, подпершися в боки, понесется вприсядку: зальется песней — душа гуляет!..»[3]

Вот почему с веселой одобряющей улыбкой смотрит автор на пляшущего казака и скорее не Тарас, а он, автор, говорит ему: «Да сними хоть кожух! Видишь, как парит!» «Не можно!» — кричал запорожец. «Отчего?» — «Не можно: у меня уж такой нрав: что скину, то пропью». А шапки уж давно не было на молодце, ни пояса на кафтане, ни шитого платка: все пошло, куда следует»[4].

Авторское отношение к изображаемому не только не дает оснований зачислять это в категорию пошлости, а наоборот, говорит о поэтическом, художественном, т. е. эстетическом утверждении мысли о запорожцах, людях великих и в ратном деле, и в гульбе.

Прослеживая жизнь Хомы, выясняя обстоятельства, воздействовавшие на формирование его личности, мы без особого труда установили, что эти обстоятельства оказались крайне неблагоприятными для развития в бурсаке «широкого размета» душевных сил.

Привязанный к низменным сторонам жизни, Хома, человек без полета, способный обратить на себя внимание лишь тем, что он умеет хватить кварту горелки, выкурить люльку креп-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 63.
[2] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 96.
[3] Н. В. Гоголь, т. I, стр. 183.
[4] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 63.

кого табаку, не очень уклюже протопать «тропака», презрительно плюнуть в сторону, слушая чью-либо занятную диковину, — вот такой Хома впервые столкнулся с серьезными испытаниями, попал в положение, сходное с тем, в каком очутились, например, казак в «Пропавшей грамоте» или Вакула в «Ночи перед Рождеством». Как поведет он себя в этом испытании, чем оно закончится — это и определяет художественную логику произведения.

*
* *

Во всех трех произведениях в основе лежит фольклорная тема, тема сказки. В сказке перед героем всегда стоит благородная цель. На ее достижение устремлены все силы героя. Высокая цель, воодушевляющая героя, придает ему настойчивость, упорство, мужество и бесстрашие. Это и обеспечивает ему победу в борьбе с враждебными силами.

Казак в «Пропавшей грамоте», гетманский гонец, должен был доставить грамоту самой царице. Важное и почетное поручение. Дело чести выполнить его быстро и безупречно. Но гонец крепко загулял в дороге. Грамота, зашитая в шапку, вместе с шапкой и конем пропала. Казак узнал, что тут не обошлось без нечистой силы. Чтобы не опозорить свое доброе казацкое звание, грамоту нужно вырвать из бесовских рук, и казак, не раздумывая долго, отправляется на встречу с дьявольской силой. Его, человека хоть и не трусливого десятка, побывавшего во всяких переделках, все же изрядно «подирает по коже», когда он идет в глухую темную ночь в лес. Казак знает, что ему предстоит встретиться и вступить в борьбу с дьявольщиной. Но он не только не трусит, очутившись среди чертей и ведьм, а горячится, стучит кулаком, ударяет по столу картой так, что ее свертывает коробом, честит чертей и ведьм последними словами: «Иродово племя!»; «Чтоб вы перелопались, дьявольское племя!»; «кошачье отродье!», «старый дьявол!» — кричит он на них.

Казак вышел победителем. Ясная цель, высокое сознание долга, забота о добром имени, о сохранении чести придали казаку бесстрашие и мужество, и это привело к победе.

Подобная же мысль лежит в основе и «Ночи перед Рождеством». Весь конкретный материал произведения доказывает, что писатель остался верен этой мысли, как главному художественному принципу. Интересно, что в «Ночи перед Рождеством» черт, оседлавший Вакулу, от радости уже начал было галопировать на шее кузнеца, заранее предвкушая победу. Но он

просчитался. Вакула быстро нашелся, вскочил на черта верхом и приказал везти его в Петербург.

Вакуле, как и Хоме в «Вии», стало страшно, когда он поднялся так высоко, что едва не задел шапкой месяц. Но Вакула не растерялся, начал подшучивать над чертом, доставлять ему всяческие неприятности. Перед Вакулой даже встреченный в небесных просторах черт почтительно снял свою шапку. Кузнец съездил в Петербург, достал для Оксаны черевички, что сама царица носит. Расставаясь с чертом, он крепко отодрал его хворостиной. Мало того. Навечно подверг его публичному осмеянию, изобразив в притворе церкви в таком виде, что всякий проходящий мимо считает своим непременным долгом в него плюнуть.

В повести «Ночь перед Рождеством», в этой жизнерадостной, улыбчивой шутке гения, насквозь пронизанной светлым, живительным смехом, герой одержал над нечистой силой победу.

Высокая цель — завоевать счастье, Оксану, любимую — вот что эту победу обеспечило.

Борьба человека с злой силой определяет и внутреннюю художественную логику «Вия». Верен ли писатель поставленному художественному заданию? Достаточно ли последовательно он его реализует? На эти вопросы исчерпывающий ответ дает поведение Хомы.

Как же ведет себя Хома в тех же условиях, в какие были поставлены казак и Вакула?

Пока Хома еще не знает, что старуха, пустившая его в овечий хлев и вскоре появившаяся в нем сама, — ведьма, он подшучивает и над собой, и над старухой. Короткая комическая сценка, пронизанная лукавой авторской усмешкой, делает Хому добрым и веселым малым, а ведьму снижает до бытового персонажа похотливой старушонки.

Но как только Хома начинает догадываться, что перед ним нечто загадочное, явно недоброе и вне пределов человеческого понимания находящееся, ему делается страшно, особенно после того, как он замечает, что глаза старухи «сверкнули каким-то необыкновенным блеском»[1].

Воля бурсака сразу же оказалась настолько парализованной, что он позволил старухе сложить ему руки, нагнуть голову, вскочить к нему на спину, ударить метлой по боку.

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 185.

Разве могли позволить что-либо подобное казак, Вакула и, тем более, Данила Бурульбаш в «Страшной мести»?

Так, уже при первой встрече с нечистой силой — а ее, вместе с описанием бурсы и киевских базаров, можно рассматривать как своего рода экспозицию: есть фон, есть черновая наметка в расстановке основных действующих сил (бурсак—ведьма) — Хома Брут, как видим, ведет себя совсем не так, как вели себя только что указанные нами выше лица.

Развивая далее сюжет, Гоголь вводит картину стремительной скачки философа с непонятным и страшным всадником на спине, рисует те виденья, которые проходят пред его взором, передает те ощущения, что владеют Хомой, и его реакцию на происходящее. Укажем, что возникающие перед философом виденья имеют огромное значение для уяснения идейно-эстетической концепции повести.

Неповторимое своеобразие этих видений состоит в том, что они рисуются художником с разных точек. Первый набросок огромной по масштабам картины сделан на земле, хотя Хома, как известно, скачет, чуть поднявшись над ней. На неохватимом для глаза пространстве Хома видит месячный серп, проступающие в легкой дымке леса, луга, долины. На всем лежит печать глубокого покоя, все «спит как будто с открытыми глазами». Последняя фраза придает всей зарисовке светлый колорит. Ночная свежесть невольно заставляет чуть сжаться от холода, но сказанное далее: «...было в ней (в ночной свежести — *А. Д.*) что-то влажно-теплое» — несет в себе нечто ласковое, успокаивающее и снимает остроту ощущения холода.

Зарисовка следующих частей, отдельных деталей в них сделана как бы с большей высоты. Сверху земля кажется окутанной дымкой, а виднеющаяся сквозь нее трава — растущей где-то глубоко и далеко. Дымка создает иллюзию прозрачной воды, в которой трава представляет собой светлое дно безбрежного моря. В этой необычной картине возникает новое видение — русалка. Она купается и резвится в фантастической воде.

Русалка у Гоголя — блестящий образец творческой переработки ничем не примечательного сказочного образа русалки. У Гоголя — это поразительно яркий, зримый, живой образ. Он создается писателем по принципу тщательной детализации: вдруг мелькнет спина русалки или нога, «выпуклая и упругая». Едва заметное изменение положения — и уже виднеется лицо, на нем глаза светлые, острые, дрожащие от сверкающего смеха. Вот новое изменение положения: русалка опрокинулась на

спину, и теперь видны ее покрытые маленькими, словно бисер, пузырьками воды матовые груди. Они просвечивают перед солнцем по краям белой «эластически-нежной окружности». Игра света делает образ русалки полным сверкающего блеска и трепета. Образ — неотъемлемая часть пейзажа, особо выделенная и подчеркнутая деталь общего образа красоты. Выписанный необычайно нежной и тонкой кистью образ русалки реален в том смысле, что помогает читателю узнать одну из сторон народного сознания и поэтической фантазии народа [1].

Весь пейзаж в «Вии» представляет собою удивительно поэтический, пронизанный неисчислимыми струями воздуха образ красоты мира. Хома видит открывающуюся перед ним красоту, впервые, может быть, остро ее переживает. Сложное чувство, захватившее Хому во время полета и отмеченное вначале Гоголем, пока еще не есть страх.

Но чем далее длится полет, тем сильнее овладевает бурсаком другое. Гоголь отмечает состояние полного изнеможения Хомы: с бедного бурсака катится градом пот. Бурсак растерян и испуган. Он хватается за сердце, «словно его у него уже не было». К пронзающему наслаждению, испытываемому им, примешивается нечто «неприятное», а долетающие до него звуки вонзаются в душу «нестерпимою трелью». Открытыми глазами смотрит на красоту мироздания и радостно переживает ее, пожалуй, не Хома, а автор.

Однако Гоголь как будто не снижает своего героя. Как только вёдьма начала «сдавать», Хома быстро выпрыгнул из-под нее, сам вскочил ей на спину, схватив лежавшее на дороге полено, начал «изо всех сил колотить старуху».

Но если Вакула знал, чем надо бить нечистую силу и бить наверняка, то Хома начинает творить молитвы и заклинания

---

[1] Нечто сходное имеет место и в «Ночи перед Рождеством». И здесь «воздушная» поездка Вакулы позволила Гоголю дать сжатую, но выразительную зарисовку этого удивительного «космического» путешествия Взору кузнеца открылось огромное пространство, все залитое светом: «Все было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Все было видно». Что же именно все? Колдун, пронесшийся мимо, звезды, играющие в жмурки, рой духов, пляшущий черт, летающая метла и много другой «дряни». Вакула — художник. Его воображение наверняка богаче, восприятие окружающего, в том числе и красоты, острее, чем у бурсака Хомы. Картины, открывающиеся перед ним, лиричны. Фантастические детали в них характерны для сказок, легенд, диковинных историй, создаваемых народной фантазией, и все они близки и понятны слушателю из народа. Это делает «космическую» зарисовку «земной». Но это не значит, что она лишена поэзии. Наивность и какое-то простодушие восприятия придает всему особое очарование и всепроникающую поэтическую прелесть.

бессознательно, механически, от страха. Если Вакула, прежде чем отпустить черта, подвергнул его позорной экзекуции, то Хома бьет ведьму поленом опять-таки механически, бьет до тех пор, пока она не упала в бессилии.

Казалось бы Хома вышел из борьбы победителем. Если бы читатель укрепился в такой мысли, то, конечно, он бы глубоко ошибся. Ведь когда Хома услыхал о том, что ему надо ехать читать у гроба умершей от чьих-то побоев дочери сотника, он вздрогнул от какого-то безотчетного чувства. «Темное предчувствие говорило ему, что ждет его что-то недоброе» (это уже можно считать завязкой к главным событиям), — он «напрямик объявил, что не поедет».

Убедившись в неизбежности поездки, он вышел от ректора, «не говоря ни слова, располагая при первом удобном случае возложить надежду на свои ноги», — решение, которое не делает бурсаку чести и подсказано оно ему если не страхом, то робостью, близкой к страху.

Как же поведет себя Хома при предстоящей неотвратимой для него встрече с злобной нечистой силой?

Правда, при последующей встрече портрет умершей дочери сотника снова подается Гоголем как воплощение идеальной красоты... «Она лежала, как живая...» — пишет он. «Чело прекрасное, нежное как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови — ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста — рубины, готовые усмехнуться»[1]. И вдруг в тех же самых чертах проступило «что-то страшно-пронзительное»[2]. При виде покойницы «трепет побежал по его жилам...». «Ведьма!» — вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь»[3]. Здесь уже нет красоты, а есть нечисть, злое и страшное. И Хомой, как видит читатель, вновь владеет страх. В отдельном издании «Миргорода» (1835 г.) чувство страха, охватившее Хому, было выражено совершенно определительно. «Он в *ужасе* глядел на нее, — было сказано там, — каждая черта лица ее теперь казалась ему *громовою* и *угрожающею. Холодный пот* покатился с лица его»[4]. (Курсив наш — *А. Д.*)

Перед тем, как отправиться в церковь, Хома слышит рассказы о проделках ведьмы. Рассказы вселяют в него какое-то

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 199.
[2] Там же, стр. 199.
[3] Там же.
[4] Там же.

смутное ощущение. Идя к церкви, он втайне уже чувствует подступающую к нему робость[1]. Между тем, поведанное Дорошем и Свиридом о ведьме как раз и показывало, что только испуг перед нечистой силой (история с Шепчихой) или добровольное ей подчинение (случай с псарем Микитой) приводит человека к гибели.

Но Хома не Шепчиха. Философ по складу мысли, по взгляду на жизнь, он убежден в том, что «чему быть, тому не миновать», поэтому зачем же трусить раньше времени?

Из народных преданий, из бурсацкой «науки», да и из своего, пусть небольшого, опыта, Хома знает, как «оборониться» от нечистой силы, как можно одолеть ее. Значит, ко всем бесовским наваждениям можно отнестись с пренебрежительным безразличием. Чего же и в самом деле бояться?

И хотя Хома входит в церковь довольно робко, но он пока еще не трусит. У него, оказывается, есть «союзники», которые могут помочь ему одолеть нечистую силу. В выборе «союзников» бурсак остается верен себе: добрая кружка горелки, крепкий табак, молитвы и заклинания и, как самое надежное, убеждение себя в том, что он, Хома, казак.

Но при столкновении с действительностью эти «союзники» оказались несостоятельными: винные пары мгновенно улетучились, молитвы и заклинания не смогли удержать ведьму в гробу, и, наконец, одного сознания, что он казак, также оказалось мало. Надо быть казаком в полном значении этого слова, а он, Хома, только простой бурсак. И Гоголь мастерски раскрывает ощущение все нарастающего, ничем непреодолимого страха.

Вначале вырастает перед читателем старая церквушка, стоящая в стороне, в пустом поле. За ним идут покрытые ночной темнотой луга. Это невольно вселяет чувство заброшенности, отъединенности от всего живого, от людей. Затем вместе с Хомой читатель как бы входит внутрь церкви. Слабый, мерцающий свет немногих свечей выделяет стоящий посредине открытый черный гроб с ведьмой, вокруг же него темно. Философу становится как-то неловко, неуютно, но он еще бодр, ибо против «мертвецов и выходцев с того света» есть молитвы. Попавшаяся на глаза связка свечей (их можно зажечь) вселяет в Хому уверенность и спокойствие. Но яркий свет придал еще более мрачный вид угрюмым и темным изображениям на иконах, сгустил мрак вверху церкви, отчего Хоме становится уже совсем не по себе. Потом Хома подходит к гробу и заглядывает

---

[1] В автографе Ленинской библиотеки написано: «Философ начал дорогою чувствовать дрожь» (Н. В. Гоголь, т. II, стр. 568).

в лицо умершей. Увидав сверкающую, ослепительную красоту, он вздрагивает и зажмуривает глаза. Подчиняясь страшному любопытству (удивительно верная психологическая деталь), Хома смотрит еще раз и ощущает уже настоящий трепет, ибо «резкая красота усопшей оказалась страшной. Может быть даже, она и не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее» [1], — пишет далее Гоголь.

Эта резкая, пронзительная, нестерпимая, как глаза ростовщика (в повести «Портрет»), красота не одухотворена больше человечностью. Это не панночка, это ведьма, олицетворяющая собой зло и жестокость. Панночка перестала быть красотой.

Продолжая все более и более углубляться в психологическое состояние героя, Гоголь обнаруживает в Хоме все же достаточно силы к сопротивлению. Хома не хочет сдаваться. Он начинает читать вслух, но среди мертвой тишины голос без эха, без отклика (и этим штрихом подчеркнуто одиночество) кажется диким самому чтецу. Состояние страха усиливается. Но у Хомы еще есть в запасе крепкий табак, заверение себя в том, что ведьма не встанет, ну а если даже и встанет, так разве он не казак!

Образ казака возникает в представлении бурсака не случайно. Казак — символ стойкости, бесстрашия, дерзкого вызова нечистой силе. Казак никого и ничего не боится. Мысль, что и Хома казак, должна придать ему смелости.

А между тем внутри все напряжено, полно ожидания — вдруг ведьма встанет, выглянет из гроба! Тишина все нарастает, свечи льют целые потоки света, и тут Гоголь от себя уже прямо внушает читателю: «...страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей» [2].

Ощущение неизбежности чего-то непереносимого усиливается все нарастающей тишиной, при которой даже легкий треск отдаленной свечки или слабый звук хлопнувшей восковой капли заставляет вздрагивать от неожиданности. И все время неотступно сверлящая мозг мысль: «Вот, вот встанет, вот поднимется... вот выглянет... что, если подымется, если встанет она... ну, если подымется», — и когда она вдруг действительно приподнимает голову, Гоголь сразу же передает стремительное наступление ведьмы на одинокого бурсака: она встала, идет по церкви, расставив руки, ищет его, идет прямо к нему, стала

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 206. В автографе Ленинской библиотеки написано: «... усопшая казалась *страшною* своею резкою красотою. Если бы она была *безобразна,* может быть, она и не так была бы *страшна*], поразила паническим ужасом», стр. 569 (курсив мой — *А. Д.*).

[2] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 207.

почти у самой черты. Внешний вид ведьмы приобретает устрашающий характер: «она вся посинела», «она была страшна», она «ударила зубами в зубы и открыла мертвые глаза свои», ее лицо от бессильного бешенства задрожало. На утратившего всякое самообладание Хому обрушиваются все новые и новые страхи: сорвался гроб и начал со свистом носиться по церкви. Вдруг среди жуткой тишины он грянулся на средине церкви, труп поднялся из него синий, позеленевший.

Такое развертывание событий делает страх Хомы, точнее, ужас, естественным психологическим состоянием.

Следует отметить, что если до этого ведьма казалась ослепительным видением, внушавшим, правда, чувство пронзительного страха, то теперь уже ни о какой ослепительной красоте этого видения не может быть и речи. Весь омерзительный вид ведьмы («вся посинела», «ее труп был синий, позеленевший», «она страшна», «ее лицо от бешенства задрожало») возбуждает у читателя только чувство отвращения и ненависти.

Первая победа над нечистой силой далась сравнительно легко. Хома имел дело пока только с одной ведьмой. Для восстановления покоя ему потребовалось не так уже много: несколько часов крепкого сна, кварта горелки, сытный обед.

Как видим, все, что было для Хомы заманчивым и дорогим, им получено. Не удивительно, что он повеселел, «скоро развязался, присовокупил кое к чему замечания», а потом, «лежа с своей трубкой в зубах, глядел на всех необыкновенно сладкими глазами и беспрерывно поплевывал в сторону»[1].

Так закончились первые сутки. Но испытание человека, проверка заложенных в нем возможностей продолжается. Три ночи должен отчитать Хома. Повествуя о второй ночи, Гоголь вносит в сюжетную линию (бурсак—ведьма) новые штрихи. Так, чем ближе подходит вечер, тем сильнее начинает овладевать бурсаком задумчивость. Его уже не привлекает интересная игра, не смешит его и острое слово. Попытки развлечь себя хоть чем-нибудь ни к чему не приводят. Страх загорается в Хоме «вместе с тьмою, распростиравшеюся по небу»[2], и когда он остался в церкви один на один со знакомым ему черным гробом, робость «начала внедряться снова в его грудь»[3].

Вторая ночь началась для бурсака с убеждения себя в том, что только «с первого разу страшно». «Теперь ведь мне не в диковинку это диво, — говорит он, — теперь оно уже и

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 209.

[2] Там же.

[3] Там же, стр. 211.

не страшно»[1]. Трижды произнесенное «оно уже совсем не страшно» похоже на заклинание, которым хочет убедить себя Хома, что ему действительно не страшно. На самом же деле вторая ночь оказалась куда более страшной, чем первая.

Останавливаться на подробном описании внутреннего вида церкви, на ожиданиях Хомы, — встанет ведьма из гроба или не встанет, — значило бы повторяться и тем самым ослабить драматизм ситуаций и положений. Гоголь поэтому начинает сразу рассказывать о событиях. Не успел Хома очертить круг и приступить к чтению молитв и заклинаний, как ведьма, охваченная дикой злобой, с неистовой яростью пустилась искать бурсака.

В первую ночь ведьма одна, своими силами, не смогла достичь цели, и Гоголь прекрасно понимал необходимость введения чего-то нового и такого, что усилило бы чувство страха, деморализовало бы Хому и дало бы ведьме возможность отомстить Хоме за одержанную когда-то над ней победу.

Писатель заставляет ведьму призвать себе на помощь несметные полчища чудовищ. Чудовища начинают громить двери, биться крыльями в железные рамы, в стекла окон, с визгом царапаться когтями по железу, стремясь во что бы то ни стало вломиться в церковь. Это оказалось так страшно, что под утро нашли Брута «едва жива». Его почти вывели и «должны были поддерживать во всю дорогу»[2].

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 210.

[2] Там же, стр. 211. Следует отметить, что описание привидений в «Вии» в издании сборника «Миргород» (1835 г.) сильно отличается от описания в окончательной редакции (1842 г.). Во вторую и третью ночь многие фантастические привидения в церкви, назначение которых состоит в том, чтобы испугать Хому, парализовать его волю, сделать неспособным к сопротивлению и погубить, придумываются, «примысливаются» самим автором. Они рационалистичны. Они примитивны, однообразны, несмотря на кажущееся внешнее разнообразие. В их обрисовке налицо принципы натуралистического живописания. Ни о каких пронзительно-обольстительных чудовищах или проявлении страстей, да еще могучих, в этой повести не может быть и речи. Видения эти художественно не убедительны, не поражают блеском, просто не поэтичны. Об этом в свое время писал еще Шевырев в статье о «Миргороде». «Ужасное не может быть подробно, — читаем у него, — призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность: если же вы в призраке умеете разглядеть слизистую пирамиду с какими-то челюстями, вместо ног, и с языком вверху . . ., то уж не будет ничего страшного — и ужасное просто переходит в уродливое» («Московский наблюдатель», 1835, март. Вторая книжка, стр. 410).

Белинский полностью присоединился к высказанному Шевыревым замечанию и также отметил, что фантастическое (имеются в виду привидения в церкви — *А. Д.)* как-то не совсем дается Гоголю (В. Г. Белинский, т. I, стр. 303). Гоголь, видимо, учел замечания критиков и в редакции 1842 года это описание предельно сократил, исключив все подробности.

Яростный натиск злобной черной силы оказался настолько чудовищным, что Хома поседел. Только после кварты горелки он смог представить себе, сколько дряни водится всякой на свете, а «страхи такие случаются», что «ну...», — и в этом «ну» да полном безнадежности взмахе руки философа слушавшие почувствовали всю бездну этих страхов.

Хома уже расписывается в своей несостоятельности, так как принимает твердое решение отказаться читать над гробом ведьмы. Но тут он сталкивается тоже со злой, но земной силой, которая ведь и была истинной причиной гибели Хомы.

До сих пор эта сила действовала в лице ректора бурсы через него, потом через слуг сотника. Теперь она, жестокая и безжалостная, предстала в лице самого сотника.

Образ сотника формально занимает в произведении незначительное место, но композиционно-идейная функция его оказывается очень весомой, если не сказать больше, главенствующей. От сотника зависит судьба Хомы. Это он, «именитый сотник», специально прислал за Хомой людей и возок. Это его, сотника, просьба является для ректора бурсы непреложным законом. Это по приказанию сотника слуги не спускают с несчастного бурсака глаз. Знатность и богатство — вот источник власти сотника над людьми. В случае непослушания, малейшего сопротивления каждого, кто ниже его по положению, он сомнет и уничтожит.

Вторая встреча Хомы с сотником представляет собой идейную ось произведения, его сердцевину. Стоило Хоме заявить о том, что он не желает больше подчиняться важному пану, как тот грозно поднялся на ноги, «лицо его приняло повелительное и свирепое выражение, обнаружившее весь необузданный его характер»[1]. Истинную суть сотника не смогло скрыть даже горе. В его словах-плаче звучит не столько тоска об умершей дочери, сколько сожаление о том, что он не узнает врага своего, не сможет поэтому учинить над ним неслыханной по своей жестокости расправы. «Не исправишь — не встанешь», — сказал он Хоме «голосом крепким и грозным», пообещав выпороть хорошими кожаными канчуками; а бурсак знает, что «при большом количестве» они «вещь нестерпимая». Остается один выход — бежать и от сотника, и от ведьмы, бежать от зла, от нечистой силы.

Конечно, Гоголь мог бы устроить этот побег, но тогда менялась бы вся идейно-эстетическая концепция произведения. Мог Гоголь, устроив побег, вернуть Хому. Это было бы впол-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 213.

не логично: у сотника много хлопцев, денег, власти, влияния, и ему ничего бы не стоило поймать беглеца, но подобное расширение материала не меняло бы существа дела, не вносило бы ничего нового в характер центрального героя, оказывалось бы лишним. Бегство сорвалось. Выхода для Хомы нет. Но наш «фаталист» не теряет пока присутствия духа. Он, оказывается, еще способен представить себе, какого «пфейферу» задаст ему теперь проклятая ведьма. И что же? «Что я в самом деле? Чего боюсь? Ведь читал же две ночи», почему нельзя прочитать третью, думает Хома.

И в этот раз в «союзники» берется вновь хмельное, как самое надежное, самое верное. И в самом деле, не успел Хома «вытянуть» вместе с Доршем чуть ли не полведра сивухи, как пришел в такое состояние, что «пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать «тропака», и отплясывал до тех пор, пока не наступило время полдника, и дворня, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец, плюнула и пошла прочь, сказавши: «Вот это так долго танцует человек» [1].

Но нетрудно убедиться, что в приведенном эпизоде нет того увлекающего, бешеного вихря, каким характеризуется, например, пляска в «Тарасе Бульбе». «Тропак» Хомы не вызывает бурной, активной реакции зрителей. Зрители не захвачены танцем, не увлечены им, не вовлечены в него, не «аккомпанируют» Хоме ни пляской, ни даже одобрительным возгласом. Они удивлены продолжительностью танца, но не виртуозной артистичностью его исполнения. В «тропаке» не проявилось и не могло проявиться того, чего нет в Хоме: размаха, раздолья натуры, искрометного веселья, бесшабашной удали. В «тропаке» скорее можно усмотреть равнодушие отчаяния. Да и сама фигура пляшущего пьяного «философа», лишенная светлого колорита, вызывает лишь горькую усмешку.

К третьей, и последней, решительной ночи Хома психологически оказался неподготовленным, а ведь дело шло к развязке. Кто выйдет победителем из этой неравной борьбы: Хома, один ратоборствующий с целым сонмом нечистой силы, или нечистая сила погубит философа? Хотя и мало надежды на счастливый для Хомы исход борьбы, но в глубине души всякий сочувствующий бурсаку живет надеждой, а может быть... Ведь Хома как будто бы не настолько еще деморализован, что уже не может оказать никакого сопротивления. Но... оборона никогда не приносила победы. Казак в «Про-

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 215.

павшей грамоте», так же, как и Вакула в «Ночи перед Рождеством», не оборонялся, а смело шел в наступление. Он словно знал, что побеждает тот, кто наступает. В наступление же человек идет во имя большого и важного, во имя того, что владеет всем его существом.

Перед Хомой единожды встало пленительное виденье, поэзия, красота. Когда он вместо ведьмы-старухи, злой мучительницы человека, увидел красавицу, с «растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами, с отброшенными на обе стороны белыми нагими руками, с глазами, полными слез», увидел поэтический образ молодой девушки, полной нежной прелести и очарованья, в котором не было ничего от зла, когда и красота природы, и живая красота девушки, именно девушки-человека, а не пронзительная, злая красота ведьмы, слились в удивительно поэтический, согретый авторским лиризмом, единый образ красоты мира, и впервые наполнилось сердце Хомы сложным, непонятным ему, но сладостным трепетом (он чувствовал «какое-то пронзающее, какое-то томительно странное наслаждение», пишет Гоголь), когда бурсак впервые соприкоснулся с поэзией, реальной, конкретной, ранее им не замеченной, ему и надо было биться с бесовской силой, с ведьмой за эту красоту, за панночку, «за полевую ягидочку», за «ясочку» (так называет свою дочь сотник), надо было вырвать у нечисти ту красоту, к которой Хома прикоснулся. Но Хома убежал. И убежал потому, что странное, неведомое волнение, охватившее его, непонятное ему самому, шло не столько от представшей перед ним красоты, сколько от пугающего недоумения перед таинственными, непостижимыми силами, таящими в себе для человека страшную опасность. Недаром молодая вдова, вкусные пшеничные вареники, курица и многое другое, изготовленное ее полными руками, и кружка с хмельным быстро заслонили перед ним вдохновляющий образ красоты, заглушили новое и большое чувство. «Три ночи как-нибудь отработаю, зато пан набьет мне оба кармана чистыми червонцами», — думает философ. Это те же пшеничные вареники и горилка, — вот что мерещится Хоме. Усвоенное от народа «чему быть, тому не миновать» да порция горелки, хотя и равная уже не кварте, а «посудине» в полведра, не могут быть основой истинного бесстрашия и «не подвигнут» человека на героическое. Стоило Хоме прийти в церковь, как при виде грозно знакомой картины, при страшной тишине, при трепетном мерцании свечей Хома прибег к заклинанию: «Не побоюсь, ей богу, не побоюсь». Желание убедить

себя в «не побоюсь» — ярчайшее доказательство обратного. В романе Достоевского «Бесы» Шатов на вопрос Ставрогина — верует ли он в бога? — отвечает: «...я буду веровать». И это *«буду»* яснее ясного свидетельствует, что веры в бога нет. Так и Хома. Заклинал себя: «не побоюсь» — и испугался. И все же Хому удается сломить в результате огромных усилий.

Перед Гоголем стояла сложная и трудная задача: после ужасов, пережитых Хомой и читателем в первые две ночи, дать в третью, губительную ночь такое, чтобы оно оказалось воистину страшным, и писатель превосходно с этой задачей справился.

Уже внешнее описание церкви, которому отведено всего несколько строк, создает тревожно грозную атмосферу, наполняет человека ожиданием чего-то куда более страшного, чем было в первые ночи. Все происходящее далее направлено на то, чтобы усилить это ощущение: среди тишины вдруг с треском лопается железная крышка гроба, из нее поднимается мертвец, с дикими взвизгиваниями и заклинаниями он ищет Хому. По церкви вдруг проносится вихрь большой силы, отчего падают иконы, двери, со звоном разбиваются стекла, несметные полчища чудовищ теперь врываются в церковь, всюду мечутся в поисках ненавистного им врага.

Если бы ведьма и чудовища нашли Хому, впечатления чего-то из ряда вон выходящего не получилось бы. Раздавшийся крик: «Приведите Вия!» — сразу дает ощутить, что вот только сейчас наступает действительно самый решительный момент испытания человека, проверки — каков он, этот человек.

Среди тишины слышно, как предвестие беды, жуткое волчье завывание, потом звуки тяжелых сапог, и, наконец, появляется само чудовище, похожее на приземистого, дюжего, косолапого человека, с крепкими, жилистыми руками, длинными нависшими веками, с железным, равнодушно-безжалостным лицом. Состояние ожидания усиливается. Что же будет дальше? «Подымите мне веки: не вижу» — произносит неумолимо холодный голос. Вот она, наконец, кульминация, высшая точка душевного напряжения. Взглянет бурсак или нет? Бурсак взглянул. «Вот он!» — кричит злобное чудище. Все бросились на бурсака, силы и воля к сопротивлению которого были уже окончательно подорваны.

Напомним, что ведьма — панский помет. Именно ее, дочку пана, избил, оскорбил, унизил когда-то Хома. Именно поэтому

с такой яростной злобой обрушились на одинокого бурсака бесовские силы — ведьма, гномы, Вий.

Но злые бесовские силы одержали только физическую победу. Морально они унижены и развенчаны автором. Вид этих чудовищ, завязнувших в дверях и окнах церкви, оставляет отвратительное впечатление. Возникает горячее желание очистить землю от такой грязи и скверны.

Унижены и развенчаны писателем и силы земные, безжалостно подавлявшие в Хоме личность: ректор, другое начальство бурсы и сотник.

Ректор написан Гоголем в сатирических тонах, а сотник представлен как воплощение бессердечия и необузданной жестокости.

Может быть, Хома погиб героем? Ведь он все же не побоялся взглянуть на самое страшное, на Вия.

В той конкретной ситуации, в которой очутился Хома, проявить стойкость, хладнокровие, мужество и бесстрашие значило не смотреть на Вия, выдержать. У Хомы не хватило выдержки. Хома смалодушничал, не проявил ни ловкости, ни силы. Он не совершил подвига, не оправдал фамилии. Но стал ли он от этого в глазах читателя «недостойным человеком пошлой ничтожности»? Повесть заканчивается, как известно, жанровой картиной. Глазам читателя предстает шинок, его хромой владелец, знакомые: Халява, бывший ритор, теперь философ, Тиберий Горобець, отпустивший усы и весь пропахший табаком и спиртом. Бурсаки правят тризну. Вспоминая Хому, славного, «знатного человека», Горобець так объясняет, от чего тот погиб: «А от того, что побоялся. А если бы не боялся, ведьма ничего не могла бы с ним поделать». И это сказано Хоме не в посрамление, а звучит, скорее, как дружеский укор.

Много рассыпано на страницах повести слов, из которых видно, что хотя автор и подшучивает над Хомой, но делает это без злобы, без ненависти. Он видит и понимает слабости философа, не скрывает их, не скрашивает. Он сожалеет, что бурсак не оправдал доверия. А мог бы.

В чем же причина?

Нам думается, что в повести «Вий» заложена еще одна мысль, глубоко спрятанная в подтексте. Мысль о губительности разобщения человека с миром, с людьми.

Вся история с Хомой вопиет о том, что одна из причин его трагической гибели — это оторванность бурсака от людей, отсутствие ощущения локтя, товарищеского плеча. Мысль эта

проведена писателем через всю повесть удивительно последовательно, тонко, мы бы сказали, изящно.

Внешне Хома на миру, внутренне он одинок.

В бурсе Хома как будто бы с товарищами, а на самом деле — один. Один он в пустом овечьем хлеву, и имено в этот момент он и попадает в руки ведьмы. Возвратившись в бурсу, Хома один: все бурсаки разбежались кто куда. Когда он читает в пустой церкви молитвы, голос его одинок, без единого отклика, эха. Гоголь не случайно подчеркивает, что страшно в церкви с мертвым телом без людей, т. е. одному. Вот слуги сотника увлечены игрой, а Хома не может включиться в нее, чувствует себя одиноким. Одинок он и в танце. И, конечно, все время борьбы в ведьмой, со всей бесовской нечистью — Хома один.

Хома погиб, потому что неоткуда ждать ему помощи, да он ее и не ищет там, где можно найти. Попав в «переделку», он обращается к сотнику, к человеку, от которого меньше всего можно было ожидать этой помощи и поддержки.

Сотник внешне тоже как будто бы одинок, и усадьба его как-то в стороне от дороги. Но у сотника богатство, знатность, за него ректор, слуги. Что значит для знатного, властного и жестокого сотника бездомный Хома, простой человек, с никем не поддержанной попыткой сопротивления!

Ведьма один на один ничего не смогла сделать с Хомой, но она призвала себе на помощь полчища чудовищ, Вия, а бурсак — только сон, горелку и сытный обед. «Союзники» явно ненадежные в минуты опасности.

У бесовской силы, оказывается, есть чувство солидарности, есть единение, взаимная поддержка. Когда надо, она действует «скопом». У людей этого нет.

Почему же Хома не искал помощи? Да потому, что писателю надо было показать, что одинокий человек, такой, как Хома, — слабый человек, что разобщенность простых людей перед лицом злых и жестоких враждебных им сил — гибельна.

«Вий» — это рассказ о том, что мир действительно полон непримиримых противоречий, что в нем действуют жестокие по отношению к простому человеку силы, беспощадные во всех случаях, когда последний пытается противоборствовать им.

«Вий» — рассказ, направленный против фаталистического тезиса «чему бывать, тому не миновать», получившего широкое распространение среди лучших людей в годину николаевской реакции, в годину общего страха.

Этот тезис взял Хома Брут у народа, но он понял и усвоил его слишком односторонне. В народном сознании тезис «чему быть, тому не миновать» содействовал, как это ни кажется парадоксальным, выработке решительности характера, проявлению активности, смелости, мужества в критические моменты жизни. «Чему быть суждено, то и сбудется», — думает в поэме М. Ю. Лермонтова смелый и бесстрашный борец за правду купец Калашников[1]. Это то же «чему быть, тому не миновать», но только в иной формулировке. Как же он, Калашников, поступает, взяв на свое вооружение это народное изречение?

Изловчился он, приготовился,
Собрался со всею силою
И ударил своего ненавистника
Прямо в левый висок со всего плеча.

Как видим, что значит не просто положиться на судьбу, а ковать ее самому.

Хома так и не усвоил этой народной точки зрения, так и не поднялся до нее.

Повесть «Вий» — это горькая и скорбная усмешка над человеком, поддающимся пошлой и низменной действительности и теряющим при этом свое высокое звание.

Заключающая повесть жанровая сценка дает такой огромной силы выразительное свидетельство падения человека, что кроме чувства стыда и обиды, смешанных с горькой злостью, ничего иного не может зародиться в сердце читателя ни к новоявленному философу Горобцу, ни тем более к потерявшему человеческий облик звонарю Халяве.

Извлекая поэзию жизни из прозы жизни, Гоголь самим фактом изображения этой пошлой и низменной действительности во всей истине зовет к преодолению ее.

Вся повесть, и последняя сценка в том числе, есть призыв очнуться от нравственной спячки.

Повесть воспитывает в читателе стремление к красоте человеческой. Борьба за эту красоту против пошлости и зла, в какие бы формы они ни облекались, и делает человека мужественным, гордым и прекрасным.

Такова идейно-эстетическая концепция произведения, последовательно проведенная через всю его художественную ткань.

---

[1] Отметим, что и перед Калашниковым высокая цель: отстоять честь, доброе имя, человеческое достоинство, правду.

В сборнике «Миргород» Гоголь впервые резко и открыто противопоставил миру пошлости и зла, невежества и глупости, дикости и бесчестия мир больших человеческих страстей, благородных деяний, могучих характеров, мир воистину народный, воссоздал его с огромной творческой страстью и силой.

Он показал читателю героическую действительность и героические характеры в повести «Тарас Бульба».

*
*　*

«Тарас Бульба»[1] — одно из ярчайших произведений не только русской, но и мировой литературы, наша героическая историческая повесть-эпопея. К ее написанию Гоголь подходил постепенно, о чем свидетельствует ряд опытов в этом жанре. К числу таковых можно отнести замысел исторического романа «Гетьман», главу из романа «Кровавый бандурист» и отрывок «Мне можно видеть полковника».

В названных опытах легко обнаружить интерес Гоголя к истории малороссийского казачества, приурочение событий к середине XVII века, получить некоторое представление об Украине, об атмосфере ежедневной борьбы казаков за свободу, за братьев, за веру. Писатель еще не очень уверенно, но уже набрасывает портреты казаков, людей энергичных, опытных и осторожных, неудержимых в ненависти и любви (Глечик, Пудько, особенно Остраница). Их черты найдут свое художественное воплощение в «Тарасе Бульбе».

В опытах нет фантастического элемента, подобного тому, что есть в «Вечерах на хуторе», но зато расспросы Пудько о знакомых казаках, раздражение его против ляхов и их засилья, его порыв променять «жинку» на саблю, образ жены Пудько, иссохнувшего, едва живого существа, олицетворяющего собой безмолвное страдание, перейдут на страницы новой повести Гоголя.

В опытах налицо воздействие фольклорных традиций, а в «Кровавом бандуристе» сказываются к тому же мотивы и

---

[1] Повесть при жизни Гоголя печаталась дважды: в отдельном издании «Миргорода» (1835), затем в переработанном виде во втором томе «Сочинений Николая Гоголя» (СПб, 1842).

Автограф первой редакции находится в государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Первоначальные черновые наброски нескольких глав, переработанных для второй редакции, — в Библиотеке СССР им. В. И. Ленина в Москве. Автограф второй редакции — в библиотеке Украинской Ак. наук в Киеве.

стилистические принципы французской школы «неистового романтизма».

Элементы историзма проглядывают иногда и в некоторых рассказах сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». Так, в повести «Ночь перед Рождеством» имеются описание двора Екатерины II, портрет самой царицы, эскизные зарисовки Потемкина, Фонвизина. В повести «Вий» дано красочное изображение жизни киевских бурсаков с кулачными боями, с мистериями, кантами, базарными похождениями, налицо картины нравов XVII века со всеми его суевериями, а также жизнь богатого пана сотника.

Многое роднит повесть «Тарас Бульба» с рассказом «Страшная месть», построенном на материале борьбы казаков с ляхами. Казачья удаль и бесстрашие, пылкая любовь к отчизне, готовность жертвовать всем за ее счастье, непримиримая ненависть к врагам, высокое чувство товарищества; многое в общем стилистическом строе, в манере описаний, в торжественности повествования, в эпическом, песенном начале почти одинаково в обоих произведениях. Образ Данилы Бурульбаша несомненно предваряет образ Тараса.

Указанные произведения явились также своего рода предварительными этюдами к созданию «Тараса Бульбы».

Новая повесть представляет собой художественное обобщение пристального внимания и интереса Гоголя к истории Украины, к национально-освободительной борьбе украинского народа, длившейся более двух веков.

Что заставило писателя обратиться к исторической теме?

Ранее уже говорилось о тех событиях в русской и европейской жизни, которые явились сильнейшей побудительной причиной возникновения в русском обществе глубокого интереса к истории, к «делам давно минувших дней».

«История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает *все*» [1], — писал И. Киреевский в «Обозрении русской словесности» за 1829 год.

Проблема историзма — одна из волнующих для конца 20-х, начала 30-х гг. проблем.

Решительному пересмотру подвергаются в эти годы принципы историографии Карамзина и его школы со стороны «Московского вестника». В 1829 году Н. Полевой на страницах «Московского телеграфа» выступает и против концеп-

[1] И. В. Киреевский. Полное собр. соч., изданное Кошелевым, т. I. М., 1861, стр. 24.

ции «Истории Государства Российского» Карамзина. В том же году вышел первый том «Истории русского народа» Полевого. Автор отказывался в ней от дидактизма, хотел быть «беспристрастным и безмолвным при делах, которые сами за себя говорят». Он исследует «не княжения, а события», дает не «историю царей, а историю народа». Хотя истории народа в работе Полевого почти не оказалось, но следует отметить его принципиально иную устремленность, что явствует и из заглавия самого труда, явно полемического характера. «История народа принадлежит поэту», — говорил и Пушкин.

Обострившийся интерес к истории, борьба вокруг основных принципов историографии за историзм, начинающийся расцвет исторической науки не могли не отразиться и на художественной литературе. Конец 20-х и 30-е годы — время появления огромного количества исторических романов и повестей. «Кто не пишет в наше время романов и повестей, особенно исторических романов и повестей. Кто! Только люди ничего не пишущие!» [1] — говорил Белинский.

Исторический роман 30-х годов — потребность времени.

Интерес к исторической теме и к историческому жанру возникал и укреплялся в связи с литературой Запада, особенно с той популярностью, которую приобрел исторический роман В. Скотта и действие которого «ощутительно сказалось во всех отраслях ему современной словесности» [2].

Исторический роман В. Скотта обошел весь мир. В России в промежутке с 1821 по 1827 год оказались переведенными большинство его романов. В «Росписи российским книгам ...» Смирдина за 1828 г. указано 23 номера переводов В. Скотта.

Все русские журналы посвятили ему много статей, как оригинальных, так и переводных. Споры, разгоревшиеся вокруг исторического романа, обнажили безнадежную устарелость принципов исторической беллетристики, на основе которых история давалась в плане сентиментально-чувственной идиллии (Карамзин).

«Словенские вечера» Нарежного, написанные в классицистических традициях псевдоисторических романов и повестей XVIII века, в свете этих споров и художественного опыта вальтер-скоттовского романа представляли явный анахронизм.

---

[1] В. Г. Белинский, т. VII, стр. 92.

[2] А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в десяти томах, т. VII. Изд-во АН СССР, стр. 139. Все ссылки даются по этому изданию.

Перед писателями встал ряд новых и чрезвычайно важных проблем: изображение человека, его отношение к обществу, эпохе, нравам, пути исторического движения, история и личность, герой и народ, история и вымысел — таковы некоторые из них.

Исследователи давно установили особенности романа В. Скотта, которые могут быть сведены к следующим общим положениям. В основе романа лежит социально-политический конфликт. Одной из движущих сил выступает народ. Разрешение конфликта определяется соотношением сталкивающихся сил. Роман тем самым ставит общественные проблемы, и не только прошлого, но и настоящего. Эпоха на страницах романа выступает как сложный и многообразный комплекс общественной жизни с присущими и ей, и данной нации чертами быта, материальной культуры, традиций, преданий, религиозных верований, языка, одежды, оружия, пищи и т. д., почему роман и является своеобразной историей «культуры, нравов, общественного сознания». Метод «воскрешения» истории очень сложен. Писатель должен быть социологом и антикваром, историком и этнографом, пейзажистом и психологом. На помощь приходят фольклор, археология, этнография. Роман «этнографичен и археологичен».

В. Скотт создал самую технику живописания старины, методы раскрытия психологии народов. Он создал и отдельную личность как определенный тип исторического движения, как часть народной психологии и вместе с тем строго индивидуализированную.

Все изображаемое в романах В. Скотта: и события, и массы, и отдельные лица — отличалось новизной, изобретательностью и индивидуальными признаками. Индивидуализация в обрисовке персонажей подчеркивалась манерой, внешним портретом, поступками, одеждой.

Роман «шотландского чародея» нес и новые принципы композиции и сюжетосложения. Сюжет был, как правило, сложен и многопланен, но связывался в целое единством художественного задания. Его движение и развитие определялось общественными коллизиями. Впервые появившиеся толпы, народ оказывались конструктивным элементом жанра. Сложная композиция благодаря напряженным общественным и личным коллизиям носила драматический характер.

Иную функцию нес и диалог. Он переставал быть просто осведомительным моментом, а становился средством изображения лица, его характера, манер. Диалог оказывался и ча-

стью экспозиции романа, и изложением событий, и приемом оживления материала.

Иное значение приобретал пейзаж. Он являлся не только компонентом обрамления, но связывался с интригой, включался в творческий процесс читателя, действуя на воображение, вызывал тонкую и сложную цепь образов. Пейзаж вел читателя от зрительных восприятий и ощущений к философским размышлениям.

От Вальтера Скотта шли к разработке и созданию исторического романа французские романтики Альфред де Виньи и В. Гюго.

Но еще Тэн и Брандес обвиняли В. Скотта в декоративности и театральности, в приукрашивании истории, в ослаблении ее грубых сторон, в нарушении исторической достоверности. Мирный консерватизм мешал писателю обнаружить глубокие основы общественного развития; но все же история приобретала, хотя и с ограничением, но реально-жизненные черты [1].

Разрабатывая теорию и историю исторического романа, отечественная критика тех лет утверждала, что основной задачей исторического романа или повести является не воспроизведение «лиц исторических», «людей знаменитых», а жизни народа в ту или иную эпоху. Назначение романа «представлять не столько жизнь отдельных лиц и тем менее великие характеры, кои всегда отличаются редкою особенностью, как жизнь народную» [2].

В статье «О преподавании всеобщей истории» и Гоголь считал главной задачей ученого-историка и писателя-романиста наиболее полное и объективное отражение роли народа, «чтобы народ, со всеми своими подвигами и влиянием на мир, проносился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком он был в минувшие времена» [3]. Но к этим суждениям мало кто из писателей прислушивался.

---

[1] См. о романах В. Скотта подробнее: Г. О. Тэн. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб, 1871, ч. 2-я, стр. 415—440; И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX в. в русской литературе, 1913, ч. II-я, стр. 313—339; Г. Брандес. Главные течения литературы XIX века. Английская литература. М., 1983, стр. 117—147; История западной литературы, под ред. Ф. Д. Батюшкова, т. I, стр. 393—411; Б. Реизов. В. Скотт и проблема исторического романа первой трети XIX в. — «Литературная учеба», 1935, № 4; С. А. Орлов. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький, 1960.

[2] «Телескоп», 1831, № 11, стр. 367.

[3] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 27.

Многие от увлечения чтением В. Скотта скоро перешли к подражаниям. Загоскин, Булгарин, Зотов, Лажечников, Масальский, вплоть до фрейлины двора Ольги Шишкиной, усвоив только формальную сторону исторической романистики В. Скотта, начали с огромным усердием и невиданной плодовитостью поставлять на книжный рынок многотомные исторические «были» и «небылицы».

На основе поэтики вальтер-скоттовского романа быстро сложились типы, определились сюжетные положения, историческая бутафория — одним словом, все «винтики» и «пружины» для закрепления и приведения в действие нового и сложного литературного механизма. «Доморощенные В. Скотты» начали с усердием описывать «не только домы, но даже окончины, стекла, обои и мельчайшие снадобья хозяйства» [1].

В свое время об этом много говорилось на страницах «Москвитянина». «По отзыву «Москвитянина», — писал Булгаков, — рецепт для составления исторических повестей был таков: взять несколько исторических лиц, одеть их в народные костюмы и завязать между ними какую-нибудь интригу. Предметами для названных повестей брались падения и разрушения замков и городов. При описании осады было всегда много боевого стука и грома, вводились при этом два любовника, из которых одно лицо принадлежало осаждаемым, другое осаждающим. Между историческими лицами помещалось лицо вымышленное, чудесное, колдун, цыган или жид. Этот вид являлся повсюду, как deus ex machina связывал и завязывал все узлы происшествия. Каждая глава начиналась описанием утра, ночи или бури» [2].

Не без тонкой, язвительной иронии писал и Гоголь о наводнившей книжный рынок исторической беллетристике.

В рецензии на исторический роман «Основание Москвы, или смерть боярина Степана Ивановича Кучки... из времен княжения Изяслава Мстиславовича. Сочинение И... К...ва. СПб, в тип. Винтберга, 1836. Четыре части ...» он указывал на то, что романов, подобно рецензируемому им, выходит «очень много и особенно в Москве». «Сюжет их обыкновенно взят из отечественной истории. Они обыкновенно бывают худенькие, тоненькие, но разделены на четыре части, продаются очень дешево. Авторы их часто робкие, молодые, еще не обжегшиеся на огне писатели, и поэтому выставляют часто

---

[1] «Московский телеграф», 1830, ч. XXIII.

[2] Ф. И. Булгаков. Исторический роман на Западе. — «Исторический вестник», 1884, т. XVII, стр. 388.

одни только заглавные литеры своего имени и оканчивают его точками»[1].

Эти авторы, похожие на «незрелых дитяти», горят только одним желанием написать непременно «какой-нибудь романчик», несут на каждую страницу сплошные несообразности, так как этим незрелым и наивным детям хочется «и того и другого», занимает их и то и другое и «никакой постоянности».

Подвергает Гоголь безоговорочному осуждению стремление писателей наделять исторических лиц манерой «изъясняться» языком современного простого народа с добавлением пословиц, «сдабривая» эти «изъяснения» особенностями речевого строя героев иноземных мелодрам, отчего русские становятся похожими на испанцев или французов. Они (романисты), пишет Гоголь, обыкновенно заставляют «говорить своих героев слогом русских мужичков и купцов, потому что у нас в продолжение десяти последних лет со времени появления романов в русском кафтане возникла мысль, что наши исторические лица и вообще все герои прошедшего должны непременно говорить языком нынешнего простого народа и отпускать как можно больше пословиц. В последние года два или три новая французская школа, выразившаяся у нас во многих переводных отрывках и мелодрамах на театре, проявила заметное свое влияние даже и на них. От этого произошло чрезвычайно много самых странных явлений в наших романах. Иногда русский мужичок отпустит такую театральную штуку, что и римлянин не сделает. Подымется с полатей или с своей печки и выступит таким шагом, как Наполеон; какой-нибудь Василий, Улита или Степан Иванович Кучка после какой-нибудь русской замашки, отпустивши народную поговорку, зарычит вдруг «смерть и ад!». В другом месте читатель приготовлен к тому, что эти мужички засучат рукава и потузят друг друга, но вместо того он видит, что они кинули один на другого мрачный взгляд и!! тут обыкновенно автор поставит несколько точек и прибавит: «и поняли друг друга». А иногда даже прибавит: и в этом безмолвии произошла страшная драма и тому подобное»[2].

Нет необходимости входить в подробный анализ исторической беллетристики, начиная с Карамзина и до 30-х годов XIX века, хотя это было бы в высокой мере не безынтересно и поучительно. Остановимся только на некоторых произве-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 202.
[2] Там же.

дениях, появившихся между 1829—1832 годами, для выяснения вопроса о том, как представители различных общественных групп боролись за овладение общественным сознанием, каковы художественные принципы поставляемой ими исторической беллетристики и какое место среди них занимал «Тарас Бульба» Гоголя.

*

* *

Загоскину принадлежит почин в появлении русского исторического романа. Его «первенец» «Юрий Милославский или русские в 1612 году» вышел в свет в 1829 году. Впечатление от романа было огромное. Восторженные письма поступали в адрес Загоскина одно за другим. Загоскин, доселе неизвестный «поставщик» драматических произведений, сделался знаменитостью.

Из многочисленных отзывов, как пример апологетического отношения к роману, приведем выдержку из «Отечественных записок»: «Загоскин издал в Москве роман в 3-х томах под названием «Юрий Милославский или русские в 1612 году», — писалось в журнале, — и решительно можно сказать, вполне удовлетворил требованию публики, вполне заменил недостающий в нашей литературе исторический роман»[1]. В журнале указывалось на занимательность, замысловатость романа, на его драматический интерес, на разнообразие картин зимы, весны, метели, мороза, восхождения солнца, русской деревни, постоялого двора. Особенно подчеркивалось живое и естественное изображение обычаев старины, свадебных обрядов, говора толпы, русских характеров[2].

С. Т. Аксаков, в «Московском вестнике», давая оценку роману, писал, что «эпоха или время действия в нем выбрано самое счастливое; исторические происшествия и лица вставлены в раму интриги с искусством, освещены светом истории прекрасно и верно» и если бы «романы В. Скотта были написаны на русском языке, то и тогда бы «Юрий Милославский» сохранил свое неотъемлемое достоинство»[3].

Загоскин приводил читателей в восхищенье умением живописать внешнюю обстановку, создавать картины исторического реального быта, исторические характеры, физиономию народа. Он провозглашен был поэтом народного духа и за

---

[1] «Отечественные записки», 1830, т. 41, стр. 167.

[2] См. там же, стр. 168—169.

[3] «Московский вестник», 1830, ч. 1-я, стр. 75—76.

ним было признано право на обладание русской душой и русским сердцем. «Народность» обеспечила успех роману.

В. Г. Белинский, определяя специфику исторического романа, выдвигал следующие положения: «История представляет нам событие с его лицевой, сценической стороны, не приподнимая завесу с закулисных происшествий, в которых скрывается и возникновение представляемых ею событий, и их совершение в сфере ежедневной, прозаической жизни. Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы высказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история как наука сливается с искусством, есть дополнение истории, ее другая сторона. Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершаются события романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история» [1].

Н. А. Добролюбов, для которого исторический роман «представляет высшую ступень, нежели другие его виды», выясняя специфику исторического романа, шел по пути Белинского: «Соединить эти два требования, — писал критик,— внести в историю свой вымысел, но вымысел этот основать на истории, вывести его из самого естественного хода событий, неразрывно связать его со всей нитью исторического рассказа и все это представить так, чтобы читатель видел пред собою, как живые, личности, знакомые ему в истории и изображенные здесь в очаровании поэзии, со стороны их частного быта и внутренних сокровенных дум и стремлений, — вот задачи исторического романиста» [2].

Определение жанра исторического романа, даваемое Белинским и Добролюбовым, вряд ли нас удовлетворяет, и осо-

---

[1] В. Г. Белинский, т. V, стр. 41—42.

[2] Н. А. Добролюбов. Полное собр. сочинений в шести томах, т. 1. ГИЗ, 1934, стр. 530.

бенно подчеркнутое «выпячивание» бытовых отношений прошлых эпох, но основное указание на то, чтобы в историческом романе были представлены лица, знакомые читателю по истории, — это указание правильно. Бесспорно, что читатель встречает в историческом романе не только «живые личности, знакомые ему в истории», но и вымышленные, привнесенные фантазией художника, художник имеет на это право, но обязательно, чтобы «эпоха, из которой взят роман, представлена была совершенно верно, чтобы угадан был самый дух событий, чтобы автор судил своих героев не по понятиям своего века, а по их временам, чтобы он смотрел их глазами, жил их жизнью, рассуждал сообразно с их умственным развитием и чтобы на ту же точку зрения умел поставить и своих читателей» [1].

Достаточно подойти к роману Загоскина с точки зрения критериев, выдвинутых Белинским и Добролюбовым, чтобы убедиться в чрезмерно преувеличенной оценке романа.

А. С. Пушкин, поддерживая каждого писателя, который вносил своим творчеством хотя и небольшой, но все же полезный вклад в развитие родной литературы, ее самобытных, национальных основ, не преминул отозваться и о только что появившемся романе Загоскина. Он прежде всего подчеркнул положительные стороны литературной «новинки»: занимательность многих сцен старинной русской жизни, истину и добродушную «веселость в изображении Кирши, Алексея Бурнаша, Федьки Хомяка, пана Колычинского, батька Еремея», живость и драматизм разговора там, где он простонародный. Многое, по мнению Пушкина, удалось Загоскину «увидеть, угадать и передать верно» [2].

Но Пушкин решительно указал и на слабую сторону романа, его историческую часть. Марлинский же в статье «О романах и романтизме» прямо заявил, что у Загоскина «нет ни подлинной истории, ни русских» [3]. И Пушкин и Марлинский оказались правы.

Вместо основных проблем «смутного» времени, общественных сил, участвующих в борьбе, т. е. вместо подлинной истории, в романе Загоскина дан конфликт хранителя старозаветных, патриархальных отношений консервативного дворянства (Милославский) с европеизирующейся (по рома-

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полное собр. сочинений в шести томах, т. 1. ГИЗ, 1934, стр. 530.

[2] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 102.

[3] «Московский Телеграф», 1833, т. XVII, стр. 218.

ну — полонизирующейся) частью дворянства (Кручина—Шелонский). Указанный конфликт и является причиной «смуты». Он возведен до высоты общенационального, общенародного дела.

Загоскин-романист сосредоточивает свое внимание по преимуществу на внешней стороне предметов: на описании одежды, избы, боярского дома, гастрономических вкусов Шелонского, непритязательности Милославского и т. д. Введен в роман колдун Кудимыч. Простонародная речь, заполняющая многие страницы произведения, служит не столько раскрытию характеров, сколько усилению так называемого «местного колорита». Характеры же, по меткому выражению Белинского, больше «смахивают на мужиков и торговцев нашего времени».

Истинный дух русского народа автор увидел в глубокой религиозности, в чистоте христианских начал, любви к царю, вере в него.

Отсутствие истории и тех, кто ее творил, обусловило и характер центрального персонажа, оказавшегося не героической фигурой эпохи «смуты», а дворянским «недорослем», производящим довольно комическое впечатление. Даже такой невзыскательный по части подлинной истории критик, как Скабичевский, оказался прав, когда писал, что «более всего не удался Загоскину главный герой романа, сам Юрий Милославский. Автор имел намерение сделать его романтическим героем в полном смысле этого слова, наделить его всеми и физическими, и умственными, и нравственными совершенствами, чтобы он, как сказочный Иван Царевич, и в воде не тонул, и в огне не сгорал, непременно удивлял читателей своими необыкновенными подвигами и в конце романа поймал за хвост Жар-птицу. Но мало того, что ничего этого не вышло, что герой вышел и бледен и бесцветен, — на каждой странице он возбуждает в читателе против себя положительно ожесточение. Пушкин не в бровь, а в самый глаз в своем «Арапе Петра Великого» заставил одно действующее лицо при упоминании имени Милославского заметить, что он «богат и глуп». Правда, это было сказано о потомке Милославского, современнике Петра, и к тому же повесть Пушкина была написана раньше романа Загоскина, но тем не менее Пушкин словно предугадал, что глупость составляет потомственное качество рода Милославских, хотя можно думать, что он ранее появления в свет романа Загоскина знал уже о глупости главного героя его, или может статься

впоследствии вставил вышеозначенную фразу. Как бы то ни было, но глупость Милославского бросается в глаза, преследует вас через весь роман» [1].

Интрига, связанная с Юрием и Анастасией, их приключения построены по сюжетной канве любовно-рыцарского романа, наличествующие же в произведении небольшая историческая фактичность и быт развиваются самостоятельно. «Исторические» конфликты только внешне задевают молодых влюбленных и в сущности не отражаются на их личной судьбе. Романтическая «старательность» автора ни в какой мере не помогает раскрыть их как исторические характеры.

В романе нет ни типа, ни человеческого характера, а есть выразители авторских понятий, «подвижные куклы, приходящие, уходящие, пишущие, хохочущие по воле автора» [2].

Но загоскинские «история» и «историзм» оказались весьма ко «двору». Его исторические романы включались в современность и воспринимались как борьба с европеизмом (в недавнем прошлом с декабризмом). Это отчетливо обнаружилось в частных письмах к Загоскину, и особенно по поводу второго его романа: «Рославлев или русские в 1812 году». В одном из таких писем говорилось, что французов надо считать «отъявленными врагами» не потому, что они грозили в 1812 году, а вообще потому, что они прилагают все силы сгубить Россию. В письмах указывалось на необходимость дать новый рман, где бы «живейшими красками показывалась вся гнусность поведения французов против России», обличались бы приверженцы из русских к «этим всесветным возмутителям», утверждались бы «истинно русские, которые не ослеплены на счет французского». Автор письма внушал мысль о том, что такой роман написать нужно безотлагательно, так как, судя по всем событиям, «буря уже недалеко» и «пора поставить громовые отводы».

Не успел Загоскин почувствовать полностью прелесть литературной славы, как на путь «исторического живописания» встал Булгарин, на материале той же «смуты» написавший исторический роман «Дмитрий Самозванец» (1829). Предисловие, предваряющее роман, открывало читателю, да и любому писателю, секрет, как нужно писать исторические романы и как он, Булгарин, обстоятельно и превосходно справился с поставленной задачей. У автора «Дмитрия Само-

---

[1] А. М. Скабичевский. Соч., т. II. СПб., 1895, ст. «Наш исторический роман в его прошлом и настоящем», стр. 600—601.

[2] «Московский Телеграф», 1831, № 8, стр. 540.

званца» оказывается все «истинно». Завязка романа — история, исторические лица «изображены точно в таком виде, как их представляет история»[1], «русский народ изображен в действии» и в таком виде, «как он был и как участвовал в событии», что в романе выведена на сцену «гражданская и политическая жизнь» русских и поляков того времени. Как «истый» романист, он, Булгарин, якобы не мог «пренебречь местностями, и представил образ жизни действовавших лиц, их нравы, обычаи, степень просвещения, вооружение, пиры» и пр. и пр. Речи взял «из истории»[2]. «Автор, — утверждал Булгарин, — в стороне, а говорят и действуют исторические лица. *Так было в самом деле или иначе не могло быть»*[3] — вот правило, которому якобы он следовал, уверяя читателя в полной своей беспристрастности и объективности.

Булгарин внушает читателю, что описания его верны, и, знакомясь с «Дмитрием Самозванцем», мы, как «из окна смотрим и видим Россию и Польшу при начале XVII века»[4]. Хотя представители «разных сословий», выведенные в романе, говорят у Булгарина одно и то же и языком департаментского канцеляриста, но и это, оказывается, служит тому, чтобы дать «верную картину века».

Одним из эстетических требований, предъявленных Булгариным к писателю, работающему в жанре исторического романа, является требование изображать простой народ. Но это изображение должно быть подчинено правилам вкуса, эстетики высшего общества. Следуя сам этому требованию, он «просторечье» старался изобразить «простомыслием» и всячески избегал «грубости простонародного наречия, речей из питейных домов» («стрела» Булгарина направлена несомненно в Пушкина. Намек на «Бориса Годунова» и сцену в «Корчме на литовской границе» — *А. Д.*). Разбойничьи песни, распеваемые стрельцами, песни солдат, парень с балалайкой — все у него выдержано в духе «благопристойности», но зато в другом случае распоясавшаяся бесцеремонность Булгарина не знает предела. Так, чего стоит его заявка о том, что ему, Булгарину, удалось дать «новые формы русскому историче-

---

[1] Ф. Булгарин. Дмитрий Самозванец. Исторический роман. Предисловие. Цит. по 2-му изданию. СПб, 1830, стр. VII—VIII. Текст предисловия из 1-го издания перенесен во 2-е без изменения.

[2] См. там же, стр. IX—X.

[3] Там же, стр. XII.

[4] Там же, стр. VIII.

скому роману, «соединив драматическое действие с рассказами и вводными повествованиями» [1].

Нет никакой необходимости заниматься подробным анализом произведения, вышедшего из сомнительной литературной кухни Булгарина. Претензии Булгарина, как создателя новой формы нашего исторического романа, это ни больше, ни меньше, как литературная хлестаковщина. Действительный же смысл писаний Булгарина заключен в реакционном тезисе, гласящем, что «нынешние политические и исторические идеи вовсе были чужды русским тогдашнего времени. Вся политическая добродетель состояла тогда в беспредельной, беспрекословной преданности к царю, к православной вере и к отечеству, премудрость в точном исполнении царской воли» [2].

Бесспорно, что материальное наполнение «Дмитрия Самозванца» совсем не одно и то же, что у Загоскина, раскраска этого «наполнения» также другая.

Роман Булгарина навязчиво дидактичен и тенденциозен. Утверждение просвещенного абсолютизма как организующего и руководящего начала составляет содержание и смысл «Дмитрия Самозванца»: «Государство не может быть счастливо иначе, как под сенью законной власти, и что величие и благоденствие России зависит от любви и доверенности нашей к престолу, от приверженности к Вере и Отечеству» [3], — пишет Булгарин, поэтому Борис Годунов и Лжедмитрий как исторические характеры его не интересуют. Их особые индивидуальные качества не играют никакой роли и при чтении романа забываются. Они конкретные лица и характеры только по имени, по прикреплению к месту, к определенным событиям, к дате. Они даны как носители царской власти, и в зависимости от того, на чьей голове в данный момент царский венец, тот и является выразителем благотворных начал.

Народ, заполняющий булгаринский роман, не столько крестьяне, сколько лавочники, мещане, попы, стрельцы, монахи, купцы, лекари, посадские люди, латники. Это горожане, для которых «кровь царей священна». «Царская кровь» и лежит в основе «смуты». Борис — венценосец, народ ему присягал, и особа Бориса священна, но жив и Дмитрий, законный наследник престола, человек подлинно царской крови, и народ у Булгарина оказался перед необычным и непонятным ему

[1] Ф. Булгарин. Дмитрий Самозванец, стр. XXVII.
[2] Там же, стр. XVII—XVIII.
[3] Там же, стр. XXVI—XXVII.

фактом, «сбился» с пути, — таков ключ к пониманию начавшегося брожения.

В романе много авантюры, мелодраматических эффектов, особенно в тех местах, где выступает Самозванец. Он злодей, так как автору заранее известно, что в нем нет и грана царской крови. Он выученик иезуитов, посягающих на православие русских. Авантюра и мелодраматичность должны заинтересовать читателя, «потрясти» его сердце и прикрыть слишком обнаженно подаваемую романистом монархическую отраву. Для того чтобы она сошла за «питательное блюдо», вытаскиваются на свет и втискиваются в роман исторические документы, акты. В качестве «исторического правдоподобия» описываются официальные церемонии, копья, щиты, латы, пищали, хоругви, бердыши, бороды, шлемы, приводятся ведомственные описи о богатствах царской кладовой и т. д. Полнота приведенной в романе исторической документации и должна создать впечатление полной убедительности.

К роману Булгарина целиком можно отнести слова Пушкина: «...сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений, сколько изысканности, а сверх того мало жизни» [1].

Читая роман Булгарина, чувствуешь себя в присутственном месте николаевской монархии, а не в «смуте» XVII века. Даже Марлинский, давший в общем положительный отзыв о романе, сказал, что «труд Булгарина едва ли врежется в память потомства, оттого, что автор не постиг духа русского народа... Не Русь, а газетную Россию изобразил нам он» [2], а «Литературная газета» в своей оценке подвергла критике самый принцип создания романа, указала на фальшь народных сцен, на полное отсутствие выдержанных характеров.

Вместо народной философии из романа «торчит» философия литературного чиновника 3-го отделения, направленная против всякого прогрессивного движения, против вчерашнего выступления дворянских революционеров. «Все усилия частных лиц к достижению верховных степеней косвенными путями всегда кончаются гибелью пронырливых и дерзких властолюбцев и бедствием отечества» [3], — поучает автор. «Боже, храни род Романовых для блага церкви и отечества!» — восклицает «патриот» Бенкендорфа.

Черты, характерные для «Дмитрия Самозванца», присущи

---

[1] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 101.
[2] А. Марлинский. Собр. соч., т. XI. СПб, 1838, стр. 317.
[3] Ф. Булгарин. Дмитрий Самозванец, стр. XXVIII.

и роману К. Масальского «Стрельцы» (1832). Принципы художественной обработки материала Масальский раскрыл также в «предисловии» к роману. Излагать их — значит повторить «декларацию», предваряющую булгаринский роман. Заслуживает быть отмеченным лишь одно положение Масальского о праве автора использовать подробности, неинтересные для историка и любопытные и занимательные для романиста: «Романист имеет полное право умалчивать события, важные по последствиям», и рассказать «только то, что может приятно занять читателя» [1].

Следуемое за сим положение о том, что писатель не в праве нарушать историческую истину, пренебрегать правдой истории ради занимательности вымысла имеет чисто декларативное значение, так как Масальский решительно против обнаружения исторических тенденций: «Исторический романист, — пишет он, — старается представить прошедшее в заманчивом и привлекательном виде и заботится преимущественно об удовольствии читателей, не выставляя напоказ явно философическую или поучительную цель, которая должна быть в романе» [2]. Но все же «философическая» или «поучительная» цель должна наличествовать, так как некоторую «дозу» нравственных сентенций Масальского читатель должен непременно усвоить. В чем их суть — об этом будет сказано несколько позднее.

Для доказательства исторической добротности романа автор приводит в предисловии проштудированные им не только русские, но и иностранные исторические труды, документы. Самый текст романа «оснащен» цитатами из исторических документов. По ходу изложения обильно даются ссылки-примечания, в которых разъясняются не посвященному в исторические изыскания читателю непонятные слова. В конце первой части прилагается подробный план Москвы 1663 года. Эпиграфы из Державина, Ломоносова, Глинки, Жуковского, Крылова, Карамзина, Петрова, Грибоедова, Мерзлякова и других писателей, предпосланные каждой главе, как бы вводят читателя в суть данной главы. Поется изрядное количество песен. Налицо элементы драматического диалога.

Тема романа — правление царевны Софьи.

В произведении огромное количество действующих лиц: купцы, стрельцы, бояре, церковники, стряпчие, дьяки, столь-

---

[1] К. Масальский. Стрельцы. Исторический роман. СПб, 1832, ч. 1, стр. 4.

[2] Там же, стр. 4, 5.

ники, московские дворяне, гости, крестьяне, раскольники, дети боярские, рейтары, боярин Милославский, кн. Голицын, Нарышкины, Долгорукие, Хованские, Шакловитый, Софья, Петр и Иван Алексеевичи, боярин Матвеев, Черкасские, изувер и фанатик Никита Пустосвят и много других. На переднем плане купец гостиной сотни Лаптев, пятисотенный Василий Бурмистров, мещанка Смирнова Наталья. Бурмистров и Смирнова — герои романа.

Вся сюжетная линия Бурмистров — Смирнова развертывается в плане авантюрно-приключенческого, любовного романа. Героиня Смирнова — носительница всех добродетелей, душевной чистоты и красоты. Ей угрожает злодей, боярин Милославский, а потом клеврет Милославского — Лысков, человек гнусный и злобный. Но сотник Бурмистров, защитник и покровитель слабых, вырывает ее из рук Милославского. Этот случай и послужил причиной знакомства удалого сотника с Натальей. Молодые люди полюбили друг друга, но, прежде чем соединиться, они претерпевают много бед и несчастий. Бурмистрову постоянно приходится спасать свою возлюбленную. Особенно трудное «спасательное» предприятие — это похищение Натальи из раскольничьего скита, где она выполняла роль попа-прорицателя. Жизни самого героя постоянно грозит опасность. Правда, даже наивный читатель не особенно верит ловкости и счастливым обстоятельствам, помогающим Бурмистрову всегда выходить из воды сухим.

Так как Бурмистров — герой исторического романа и должен принять участие в исторических событиях, а не только добывать себе «Елену Прекрасную» и непременно отличиться и здесь, то волей автора он включен в эти события и не долго думая спасает от смертельной опасности законного царя Петра.

К общему удовольствию, все кончается благополучно. Законный царь Петр на престоле, Бурмистров и Смирнова, обласканные Петром и его юной «супругой», соединяются законным браком. Злобный враг боярин Милославский, патентованный злодей, сластолюбец и развратник, посрамлен. Милославский к тому же заговорщик в пользу Софьи. Ненасытное честолюбие делает его организатором антипетровского заговора. Но с помощью автора «Стрельцов» козни расстроены, и заговорщик в тяжелой болезни умирает. Лысков, стрелецкие полковники, Циклер и Чермный — сторонники Милославского, — в жестокостях и злодействах не уступающие

своему «главарю» (они казнят князя Хованского, претендента на трон в царстве «истинной веры»), также гибнут на плахе.

В заговоре участвует еще небольшая группа бояр. Заговорщики вводят в заблуждение стрельцов, поднимают их на бунт против Петра, но все сословия стоят за «законного» царя Петра. Особенно активен купец Лаптев. В нужную для романиста минуту Лаптев всегда оказывается на месте. Сельский поп Петров приводит на выручку Петра толпу крестьян. Даже «подмосковная» помещица Марья Савишна, и та «ратоборствует» на «поле брани» за царя Петра.

Если бы природа не наделила Милославского честолюбием и злодейскими качествами, не вложила в Софью страстного желания «красоваться» в царской короне, — романа бы не вышло, так как весь смысл конфликта, определяющего развитие сюжетных ситуаций, группировку действующих лиц, их характеры, поведение, сведен к тому, что «узурпаторы» и честолюбцы противятся законному царю и наталкиваются на лиц, им противоборствующих. Петр как объект борьбы не показан выразителем каких-то исторических тенденций, он только законный царь, который сумеет навести порядок, когда будет хорошо боярину и купцу, помещику и крестьянину, копейщику и рейтару.

Хотя грубая «пытошная», приказные дьяки, неповоротливый ратный строй стрельцов не внушают Масальскому особых симпатий, требуются, видимо, какие-то улучшения в «скрипучем» государственном механизме, но улучшения должны быть произведены законно, тихо и благопристойно, как в «порядочном» доме, о чем читателю и повествуется устами «положительного» героя, небезызвестного Бурмистрова: «Прочная, истинная власть даруется богом помазанникам его. Не должны ли мы охранять сей священный дар всевышнего, не жалея последней капли крови? Не должны ли мы считать противниками самого бога восстающих против власти царской? Какое преступление может быть ужаснее поднятия святотатственной руки на пролитие крови помазанника божия?» [1]

Как будто Масальского и его роман «Стрельцы» имел в виду Белинский, давая оценку писателям, не жалевшим «ни бумаги, ни чернил, ни слов, ни фраз, ни разговоров, ни описаний, ни происшествий. Всего этого у них вдоволь; нет только одного — поэзии! Читаешь, читаешь — в глазах рябит, в голове смутно, на душе скучно, и спрашиваешь себя: да к чему

---

[1] К. Масальский. Стрельцы, ч. III-я, стр. 245.

все это? Люди говорят, ходят, ездят, пьют, едят, влюбляются, сражаются, — все это бог знает зачем и для чего. Да и люди ли это? Нет, тени или лучше сказать, марионетки дурной работы, приводимые в движение белыми нитками, рукою неловкого фокусника. Никакой истины, никакой естественности ни в характерах, ни в событиях»[1].

Заслуживает некоторого внимания и роман Р. Зотова «Леонид или черты из жизни Наполеона» (1832). Предварительно стоит процитировать Белинского из его статьи о повести Александра Кузьмича «Козаки», так как цитата полностью может быть отнесена к Зотову и его произведению: «Большая часть пишущего народа, — читаем у Белинского, — вообразила себе, что роман, особенно исторический, не поэзия, потому что пишется прозою. Эти господа думают, что событие (т. е. завязка или развязка какого-нибудь приключения или происшествия) уже само по себе так интересно, что может занять внимание читателя и доставить ему удовольствие. Это «событие» у них всегда бывает одно и то же: герой, одаренный всеми добродетелями, красотою и умом, влюбляется в героиню, которая тоже — феникс своего пола. За нее обыкновенно сватается какой-нибудь «злодей», на стороне которого отец. Следуют разные препятствия и страдания; но верность и постоянство все превозмогают — даже здравый смысл — и герои, по претерпении разных несчастий, совокупляются, наконец, законным браком. К этому вздору г. сочинитель примешает историю, выведет несколько исторических лиц и заставит их говорить и действовать для вожделенного соединения героев своего романа, так что у иного такого сочинителя и полтавская битва и бородинское сражение даются именно с этою целью, и, кроме счастливого брака глупых любовников, не оставляют после себя никаких результатов для мира. Согласитесь, что этак писать легко: нечего выдумывать, не над чем думать; взял перо и пошел писать! Чудаки — эти сочинители»[2].

Кроме некоторых отступлений от приведенной схемы, роман Зотова целиком соответствует иронической оценке Белинского. Нельзя только присоединиться к той квалификации, которую дает великий критик пишущим такие романы. Такие авторы романов, как Булгарин, Масальский, Зотов не чудаки. Они больше и хуже, чем чудаки.

Роман Зотова написан по всем правилам поэзии «черного» романа. О компоновке исторической части «Леонида» совер-

---

[1] В. Г. Белинский, т. VII, стр. 94—95.
[2] Там же, стр. 92—93.

шенно правильно заметил Скабичевский, что ее можно при случае и пропустить. Она как бы для этого и выделена в отдельные главы. Добросовестность фактической стороны этих глав настолько очевидна, что по ним можно, как по учебнику, учить некоторые разделы прежнего гимназического курса истории.

Главное действующее лицо романа Леонид. Сын управляющего имением помещика Силина и горничной его жены, Леонид превращается в барона Лилиенберга, награждается за мужество и храбрость французскими и русскими орденами и регалиями. Превращение «из грязи в князи» достигается с помощью головокружительных приключений.

Для наибольшего благоприятствования превращениям Леонид имеет «блестящие» субъективные данные. Он строен, красив, великодушен, храбр и умен, но вспыльчив. От вспыльчивости и происходят с ним все неприятности, на ней и строится совершенно невероятная канва приключений, обеспечивших такой блистательный успех героя. Леонид был в русской армии храбрым солдатом, потом офицером, но в запальчивости убил своего начальника офицера Стрельского, авантюриста и подлеца, сходного в этих качествах с Вороватиным из «Ивана Выжигина» Булгарина, и бежал.

Леониду покровительствует «добрая фея», некая графиня Аврора, женщина красоты замечательной, шпионка в пользу французской и одновременно русской армии. Аврора — легитимистка. Она борется за восстановление власти Бурбонов. Аврора, конечно, любит Леонида, и последний, будучи уже женатым на дочери Силина, Наташе, женится и на Авроре, изменяет и первой, и второй жене с артисткой Розалией.

Рукою своей покровительницы, потом жены, Леонид брошен в самый центр заговорщических организаций, деятельность которых направлена против Наполеона (масоны, иллюминаты), становится наполеоновским шпионом, оказывает услуги и Наполеону, и русской армии, но всегда идет по пути «чести» и «законов». Сначала он обласкан Наполеоном, потом Людовиком XVIII.

Леонид «горячий патриот». Для него, как для русского вообще, «жизнь каждого венценосца священна». Из всех, даже самых рискованных и запутанных положений Леонид выходит благополучно, конечно, с помощью автора. Когда нужно окончательно устроить его судьбу и именно в России, Аврора умирает. Леонид возвращается на родину, где находится его первая жена. Она его прощает.

Дух и смысл героического 1812 года потускнел перед приключениями и превращениями зотовского героя. Только личные преуспеяния Леонида, обязанные сомнительной «чести» и «закону», благоговению перед священной кровью венценосца, и интересуют автора романа.

Если подвести краткий итог всему о романах Булгарина, Масальского, Зотова, то смысл всего можно свести к следующему: в эпоху европейской «смуты» и нарастающего брожения внутри страны «философия» истории этих романов заключается в грубой защите и откровенной пропаганде теории официальной народности.

Масальский в «Стрельцах» писал: «Нравственная цель сего романа состоит в том, чтобы представить в верной картине ужасы мятежей и безначалия, вредные последствия насильственных переворотов в государстве, правосудие Провидения, не оставляющего без наказания виновников возмущений, и достойные подражания примеры преданности церкви, престолу и отечеству» [1], что в переводе на язык тридцатых годов означало борьбу не только со всеми прогрессивными силами русского общества, но борьбу и с попытками «насильственных переворотов», имевших место несколько лет тому назад (декабризм). Картины ужаса, сопутствующие мятежам, должны были предотвратить возможность того, что произошло во Франции в июле 1830 года, и новую «пугачевщину» в России. История и должна была служить этой цели. В угоду ей извращался подлинный смысл исторических событий, отсутствовали исторические лица, характеры, возводилась клевета на русский народ.

Создание подлинного русского исторического романа было возможно только на путях борьбы и преодоления верноподданнической, фальсифицирующей историю и антихудожественной исторической беллетристики булгариных, масальских и иже с ними.

По этому пути борьбы и идут Пушкин, Лермонтов и Гоголь, закладывающие основы нашего исторического романа и повести.

Повесть Гоголя, как видим, создавалась в сложное, запутанное время, время, до краев наполненное брожением умов, время надежд, поисков, разочарований, горьких утрат, остро ощущаемых противоречий, время, когда шла открытая идейная борьба вокруг таких кардинальных эстетических проблем развития русской исторической романистики, как проблема

[1] К. Масальский. Стрельцы, ч. 1-я, стр. 7.

историзма, народности и реализма, в период напряженных творческих исканий самого писателя. Плодотворное, правильное решение указанных проблем могло быть найдено только на путях смелого дерзания и новаторства и с учетом опыта своих предшественников и современников. Литература, не отказываясь от лучших достижений романтического искусства, неуклонно становилась на путь художественного реализма, здесь были ее самобытность и сила.

Вторая причина обращения Гоголя к историческому жанру — это стремление художника уйти от ничтожного и пошлого мира «существователей» в мир народной героики, в мир человеческих страстей.

Наконец, немаловажное значение имели для Гоголя и специальные исторические интересы к своей родине, публикация в периодических изданиях («Украинский вестник», «Украинский журнал»), а также в петербургской и московской печати исторических исследований, летописей и документов по истории Украины, систематически печатавшиеся на страницах журналов романы, повести, поэмы на украинские и именно исторические темы («Зиновий Богдан Хмельницкий» Ф. Глинки, «Бурсак» и «Запорожец» В. Нарежного, «Гайдамак» О. Сомова, «Войнаровский», «Наливайко», «Хмельницкий», «Мазепа» К. Рылеева, «Полтава» А. Пушкина, «Запорожцы» Н. Кукольника, «Иван Мазепа» Голоту, «Мазепа» Булгарина и др.).

* *

В «Тарасе Бульбе», этом гоголевском варианте темы народного освободительного движения, нетрудно установить связи Гоголя с традициями писателей-декабристов, в творчестве которых историческая тема была представлена очень широко (Ф. Глинка, В. Кюхельбекер, Н. Гнедич, А. Марлинский, В. Раевский, К. Рылеев) и имела двоякое значение. В борьбе с подражательностью («Русская литература — европейская барщина», — говорил Бестужев), с сентиментально-романтическим стилем карамзинистов, решая проблему создания самобытной литературы, как литературы героической, они выдвигали отечественную национальную тематику. Ключ к решению проблемы указывал Кюхельбекер. «Вера праотцов, нравы отечественные, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности», — писал он в «Мнемозине» [1].

---

[1] В. Кюхельбекер. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. — «Мнемозина». М., 1824, ч. 2-я, стр. 42.

Важнейшей темой в произведениях писателей-декабристов являлась тема борьбы соотечественников с иноземными захватчиками и поработителями (половцы, печенеги, татары, поляки) за свободу и независимость родной земли, героика этой борьбы, а также героическое прошлое старинных русских городов — Новгорода и Пскова.

Но декабристы рассматривали художественную литературу и как средство борьбы «с тяжким игом самовластья», «за общее благо», «за угнетенную свободу человека», «за вольность, правду и закон», и определяющим облик поэта принципом стало утверждение Рылеева: «Я не поэт, а гражданин». Историческая тема являлась поводом для призыва к гражданственности, к свободе, к борьбе против угнетателей и рабства, средством воспитания высоких гражданских чувств, патриотического служения Родине, т. е. она оказывалась проекцией в современность.

Декабристы ориентировались на материал исторически достоверный, стремились следовать принципам исторического повествования, с резко подчеркнутыми переходами от героического к комическому, от объективного повествования к авторским лирическим излияниям. Они ставили в центре произведения героические качества личности, считая, что личности доступно многое, что недоступно народу, «толпе», что личность все может, ее возможности почти неограниченны. Но ставка на личность в творчестве декабристов-романтиков неизбежно приводила к отрыву героя от действительности, от народа даже в том случае, когда действие героя соответствовало интересам народа, и это вносило в его характеристику черты одиночества и обреченности.

В основу своей повести Гоголь берет тему борьбы украинского народа с иноземными угнетателями за свободу Украины, и тема эта разрабатывается им также в высоком, героическом плане. В изображенной писателем Сечи можно усматривать известную дань декабристским воззрениям на носителей народной вольности, каковыми и были в их представлении господин Великий Новгород и его младший брат Псков, республики, где высшим органом власти было народное вече (в Сечи — казацкая Рада). Образ опоэтизированной Сечи, стихийного коллектива, скрепленного идеей братства, товарищества по духу, по мысли, по устремлениям, противопоставлен у Гоголя современности с ее личным, эгоистическим началом, раздробленностью, пестротой и мелочностью. Картины панской Польши, ее прошлого являются той же своего рода проекцией в современность.

Но Гоголь писал свою повесть-эпопею с учетом уже более широкого отечественного литературного опыта, чем опыт писателей-декабристов.

В первую очередь он учел творческие достижения Пушкина, нашедшие свое художественное выражение в романе «Евгений Онегин» и в исторической трагедии «Борис Годунов». Оба указанные произведения можно считать художественной полемикой Пушкина с эстетическими принципами писателей-декабристов в изображении человеческого характера, эстетически осознанным отрицанием им романтического метода в самом принципе изображения человека, а не только в открытых полемических заявках.

Пушкин к концу первой половины двадцатых годов уже понимает, что не личность переделывает историю согласно своим замыслам, а естественный ход истории подчиняет себе личность, что личность обусловлена историей. Идея исторической необходимости, являясь главной силой, движущей характер, становится уже эстетическим требованием. Ею должен руководствоваться художник и при построении произведения в целом и при конструировании отдельного человеческого характера. Она — ключ к постижению явлений искусства вообще, литературы в частности, о чем хорошо сказал в свое время и Белинский. «Век наш, — писал критик, — по-преимуществу *исторический* век. *Историческое созерцание* могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием важного живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии»[1].

Историзм мышления Пушкина обусловил переход писателя на позиции реализма, а это привело его к новому объяснению психологии личности, мотивов, движущих ее характер. Поэт пришел к убеждению, что действия романтического героя-одиночки бесперспективны, ибо его судьба не связана с судьбой народа.

Но критику романтической личности Пушкиным нельзя понимать как принижение личности. Критика явилась естественным стремлением дать всестороннюю мотивировку психологии и поступков человека.

Работая над «Борисом Годуновым», в основу которого кладется забота о воскрешении минувшего века «во всей его

[1] В. Г. Белинский, т. VI, стр. 90.

истине», Пушкин считает, что историческая правда, а значит, и правда художественная, заключается не в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места (как на пример неудачи он ссылался на исторические трагедии Озерова), а в проникновении в дух истории. Без раздумий о народе, о его роли в исторических судьбах родины проникновение в дух истории, постижение законов развития истории оказывалось невозможным. Это в свою очередь с неизбежностью приводило к обнаружению и проявлению в художественном произведении «вольных суждений площади», страстей народа, струн его сердца.

С тонким искусством и поразительной смелостью Пушкин и дает почувствовать в трагедии могучую и грозную силу народа в момент проявления им своего гнева и ненависти, силу, сметающую всех, кто угнетает его. Судьба народная позволяла поэту глубоко раскрыть и судьбу человека.

Пушкин как бы предвидел, что булгарины, масальские, кукольники внесут в историческую романистику тенденциозное «правдоподобие» характеров, дидактизм, моральное учительство, и поэтому полемически заявлял, что «не писатель, не его политический образ мыслей, не его тайное или явное пристрастие» должны говорить в произведении, а «люди минувших дней, умы, их предрассудки». Только при этих условиях воскрешение минувшего века будет глубоким добросовестным исследованием истины.

Но это не было проповедью объективизма, политической индифферентностью. Полного «вытравливания» мировоззрения художника не должно быть. Да это и невозможно. Восставая против открытой тенденциозности, он требовал от писателей государственных мыслей историка, философии, бесстрастия, догадливости, живости воображения, свободы.

Работая над историческим материалом, поэт претворял его всегда согласно своим художественным заданиям. Многие художественные образы в его трагедии являлись плодом его творческой фантазии, но они оказывались естественными и нужными. С громадной художественной силой раскрывает Пушкин «образ мыслей» и «язык того времени». Бытовой, речевой, а в необходимых случаях и археологический колорит «минувших дней» передается им без малейшего насилия над читателем.

Гоголь творчески осваивает указанные особенности «историзма» Пушкина, и его художественный метод «воскреше-

ния» истории, подобно пушкинскому, отличен от антиисторического по существу метода декабристов.

Хотя Рылеев и говорил, что своими «Думами» он хочет «напомнить юношеству о подвигах предков, знакомить со светлейшими эпохами народной истории»[1], но ни у него, ни у других декабристов, собратьев по перу, нет в произведениях «духа» изображаемой эпохи, нравов, быта, исторических характеров.

В «Тарасе Бульбе» Гоголя подробно описано население Украины того времени, политическое ее устройство, быт, нравы, военное искусство казаков, их отношение к шляхетской Польше и другим врагам родины, Запорожская Сечь с ее обычаями, суровыми законами. Есть исторические характеры.

Гоголь не повторяет и декабристской концепции на исторический процесс, о чем ясно говорят созданные им образы казаков, особенно Тараса. Выбрав один из драматических моментов национальной жизни украинского народа, когда в события вовлечены были огромные массы, писатель создал ряд персонажей, которые выступают у него не просто носителями известных положительных идеалов, а и стремятся к их осуществлению. В созданных писателем человеческих характерах отразилась полнота жизни народа, «весь кругозор тогдашних действий».

История раскрывается писателем не в судьбе главного героя, а в судьбе целого народа, и поэтому у него герой не противопоставлен народу, а слит с народом. Всем материалом повести Гоголь как бы свидетельствует о том, что значение героя обусловливается мерой органической связи его с народом, что, несмотря на силу и исключительность героя, он не только не может вместить в себя и выразить собой все многообразие и сложность исторической жизни народа, но и не может выразить даже отдельного, хотя и значительного, эпизода этой жизни.

В повести Гоголя герой, Тарас, трагически гибнет, но произведение звучит жизнеутверждающе, оптимистически.

Гоголь учел еще одну особенность творческого метода Пушкина, исторического драматурга и беллетриста: показ и противопоставление в «Борисе Годунове» древней Руси и Запада, двух различных национальных культур.

Еще П. Анненков в свое время указывал на эту композиционную особенность пушкинского произведения: «Много и

---

[1] К. Рылеев. Собрание сочинений. Изд-во Academia, 1934, стр. 120.

много следует говорить об этих сценах, рисующих нам столкновение двух различных, хотя и однoплеменных народов, сценах, принадлежащих к редким памятникам, где история, оживлённая поэтическим вдохновением, проходит перед глазами нашими во всей яркости, пестроте и жизни. Начиная с русского величавого понимания властительных обязанностей до блестящего хвастовства Самозванца; с начального, ученического труда Федора Годунова, до латинских стихотворцев, сопровождающих станы литовских вельмож; с затворнической любви Ксении, до хитрого кокетства Марины; начиная со способа выражать мысли, столь различного в двух партиях, до их понимания своих обязанностей и своего достоинства — все это представляет удивительно яркую картину двух противуположных цивилизаций, поставленных лицом друг к другу и на минуту смешавшихся в общем хаосе, порожденном обстоятельствами» [1].

В «Борисе Годунове» Пушкин с гениальным искусством применяет именно национально-исторический принцип изображения прошлого. Он сталкивает разных действующих лиц, которые в самой сути своей социальной и психологической характеристики, во всем «составе личности своей» определяются чертами национальной культуры. Концепция историко-национальных типов культур определяет действия, мысли, характер эмоций и речь героев.

У Гоголя также показаны две системы: демократическая Сечь и феодально-католическая Польша, два культурно-бытовых уклада. Конфликт в повести, ее герои обусловлены средой, и это выявлено в контрастном изображении различных типов среды, исторически взаимодействующих.

Наибольшее внимание Гоголь уделяет Запорожской Сечи, ее суровому, во многом отсталому укладу, но в который уже проникают новые веяния, уходящие своими истоками в индивидуалистическую культуру Запада. Показателен в этом смысле образ Андрия. То противопоставление в нем личного общему, по-видимому, связано в какой-то мере с воздействием на него новой культуры, культуры, по Гоголю, явно разрушающей целостность человеческой личности

Немало страниц отведено у Гоголя изображению и вражеского лагеря, города Дубно, как небольшой частицы Польши, но по ней можно судить о феодально-католической Польше в целом. Описание внешнего вида католического мо-

---

[1] П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, издание 2-е. СПб., 1873, стр. 140—141.

настыря, его внутреннего «убранства» (стулья, деревянные лавки, колонны с пилястрами, высокий свод и т. д.), раздающиеся, подобно рокоту грома, густые, величественные звуки органа, сменяющиеся чистыми и звонкими, как девичьи голоса, звуками, городская площадь, архитектура домов, здание городского магистрата с вделанным в крышу часовым циферблатом, дома воеводы, приемной с бесчисленным количеством обслуживающей знатного пана челяди, внешний портрет полячки, ее пронзительная красота — все говорит о другом мире, о другой стране, о другой, исторически сложившейся государственности, о другой жизни, культуре, о другом нравственном и духовном облике людей. Все иное, чем у запорожцев, холодное, чужое, не совсем понятное, но привлекающее к себе внимание.

Гоголь хочет дать этот другой уклад и ход жизни в его конкретности, соотнести его с конкретной исторической действительностью, понять и не принять его основы, главного. Нельзя согласиться с тем, что повесть Гоголя якобы не историческое произведение, а насквозь современное, направленное против мира пошлости и зла, каковым предстает этот мир у него в повести «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Стремление выхолостить из «Тараса Бульбы» даже намеки на историческую конкретность, на историзм, выключить произведение писателя из борьбы за высокое идейное и художественное качество исторической беллетристики 30-х годов совершенно неосновательно.

Гоголь дает яркую и живую картину польского войска, портретные зарисовки польских витязей, с роскошью и пестротой их нарядов, рассчитанных на броскость, на эффект, на «красивость».

Немало хороших слов скажет он об их воинском «молодечестве», о лихой храбрости. То, что поляки оказываются в повести достойными противниками, а не каким-то сбродом, резче подчеркивает доблестное мужество казаков.

И все же много внесено в изображение общей картины и отдельных ее деталей сатирических штрихов, пренебрежения, презрительной издевки, ибо иначе и не могут относиться сечевики к долголетним врагам своим, порабощающим их землю, рушащим их жизненный уклад.

Многое в казацкой иронии, чаще издевке, и от прямого авторского отношения к новому, западному миру, с его разрозненностью, социальной иерархией. Пестрота, несогласованность, нестройность в этом мире отмечается писателем во

многих местах произведения. Так, например, порядок выступления польского войска — сначала гусары, за ними кольчужники, потом ратники, особо, отдельно от всех шляхтичи — вряд ли диктуется конкретной ситуацией, характером предстоящего боя. Читатель все время чувствует, что в войске нет скрепы, спайки, внутреннего единства. Есть внешняя, формальная воинская дисциплина и только.

Отсутствие «единства» мысли, устремлений, разграничение людей по социальному иерархическому принципу особенно наглядно даются в описании огромного сборища людей, пришедших на площадь, чтобы увидеть казнь запорожцев. Но Гоголь нигде не подчеркивает противоестественной античеловечности, дикой абсурдности самого уклада и хода жизни. Картины панской Польши говорят не о дурном обществе, которое делает из человека негодяя, из муки героев — занимательное зрелище, из любви — пошлость. Нигде нет чувства негодования и яростного возмущения укладом, а есть неприятие этого уклада, как чуждого и враждебного всему строю жизни казаков.

То, что люди жестоки, — следствие века. Разве не жестоки сами запорожцы? Стоит им только появиться на польской земле, как все, что может спасаться, спасается, убегает, потому что где бы только ни появились сечевики — «все прощалось с жизнью». Избитые младенцы, обрезанные груди у женщин, содранная по колени с ног кожа — вот что сопутствует страшному походу запорожцев. Они, не зная предела мщению, привязывают ляшские тела к хвостам диких коней, пускают по полю, гонятся за ними, хлещут по бокам, чтобы летели бешеные кони по бороздам, буграм, через рвы и протоки и бились бы о землю покрытые кровью и прахом трупы врагов.

И Гоголь дает четкое и ясное объяснение такому страшному «свирепству». Все это является порождением тогдашнего грубого свирепого века, «когда человек вел еще кровавую жизнь воинских подвигов и закалился в ней душою, не чуя человечества» [1].

Из ряда эпизодов повести читатель уясняет, что в отклике Гоголя на народно-освободительное движение война народа против иноземных угнетателей предстает войной и против феодалов, украинских и русских, интересы коих оказываются сомкнутыми с интересами иноземных захватчиков, что война носит антифеодальный характер, и это роднит повесть Го-

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 164.

голя с замыслом его исторической драмы «Выбритый ус», с «Вадимом» Лермонтова, с «Капитанской дочкой» Пушкина.

Учитывал Гоголь и западноевропейский литературный опыт, и, конечно, в первую очередь романы В. Скотта.

В статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» Гоголь, негодуя за отсутствие в петербургских и московских журналах «живого современного движения» и решительно протестуя против монополии беспринципной «Библиотеки для чтения» Сенковского, писал: «Вальтер Скотт, этот великий гений, коего бессмертные создания объемлют жизнь с такой полнотою, Вальтер Скотт назван шарлатаном. И это читала Россия, это говорилось людям уже образованным, уже читавшим Вальтера Скотта»[1]. Он называет В. Скотта великим деписателем сердца природы и жизни, полнейшим и обширнейшим гением XIX века и упрекает русские журналы за то, что они не ответили на вопрос, «что же такое был Вальтер Скотт» и «в чем состояло влияние его»[2].

В статье «Петербургская сцена 1835—36 гг.» Гоголь включил Вальтера Скотта в широкое романтическое движение первой четверти XIX века и одновременно отмечал, что Вальтер Скотт — это один из тех писателей, которые сумели с «великим спокойствием» обращать романтическое в классическое «или лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание».

Автор «Тараса Бульбы» высоко ценил В. Скотта за стремление создать национальное искусство, за полноту изображения жизни, «за знание природы и жизни», за новаторство в способах обрисовки. Он воспринял от В. Скотта и стремление к философскому осмыслению прошлого, показ прошлого в сложности жизненных противоречий.

Из письма Гоголя к М. П. Погодину от 22 сентября 1836 года, где он сообщает, что принимается «перечитывать вновь всего Вальтера Скотта, а там, может быть, и за перо»[3], можно заключить, что чтение В. Скотта в какой-то мере стимулировало и творческую работу Гоголя.

Но в отличие от шотландского романиста Гоголь более последователен в своем демократизме. Он резко обнажает социальные противоречия, что ясно проявляется в изображении панской Польши. Борьба носит у него более острый, дра-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 160.
[2] Там же, стр. 172.
[3] Н. В. Гоголь, т. XI, стр. 60.

матический, местами трагический и, что важно подчеркнуть, бескомпромиссный характер. Любовно-романтическому конфликту дано принципиально иное, чем у В. Скотта, истолкование. Но этот конфликт является хотя и весьма важной в идейном отношении сюжетной линией, но все же не центральной. Частную жизнь героев Гоголь органически сливает с историческими событиями.

*

* *

Известно, что в основу повести писатель берет истинные события из жизни своего народа, сведения из исторических источников. Проблема исторических источников «Тараса Бульбы» освещена достаточно обстоятельно в дореволюционных исследованиях Каманина, Тихонравова, Шенрока и у советских исследователей: Пиксанова, Машинского, Айзенштока [1].

Тщательное обследование могущих быть прочитанными Гоголем исторических материалов позволило ученым отметить и дать исчерпывающее описание почти всех случаев использования писателем фактов, эпизодов, деталей, даже отдельных выражений из этих материалов для усиления исторического колорита повести. Выводы о прямом влиянии на Гоголя, например, Конисского, Боплана, Мышецкого напрашивались сами собой, и они были сделаны.

Между тем Гоголь, писатель-историк, владеющий методологией передовой для своего времени исторической науки, выступающий во всеоружии исторических знаний и фактов, их осмысления, истолкования, не мог принять освещение фактов охранительной и тем боле открыто реакционной исторической литературы в силу отсутствия в ней национального пафоса, что мешало ему воспринимать историю родной страны как историю освободительной борьбы народа. Исключение сделал Гоголь только для «Истории Русов» Конисского, так как нашел в ней вольнолюбивую тенденцию, эмо-

---

[1] См.: И. М. Каманин. Научные и литературные произведения Н. В. Гоголя по истории Малороссии. Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник, изданный Историческим обществом Нестора Летописца. Киев, 1902; Н. С. Тихонравов. «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя. — «Русская Старина», 1887, № 3, 4; В. И. Шенрок. Материалы для биографии Гоголя, т. 2. М., 1893; Н. К. Пиксанов. О классиках. М., 1933; С. Машинский. Историческая повесть Гоголя. М., 1940; И. Я. Айзеншток. Комментарий к «Тарасу Бульбе» в полн. собр. соч. Н. В. Гоголя, т. 2; Смирнова-Чикина. Источники сюжета «Тараса Бульбы».— «Вопросы истории», 1968, № 7.

циональность, поэтичность изложения, народную точку зрения на борьбу казаков против панской Польши.

Гоголь ориентируется больше на фольклор, а не на исторические материалы, ибо в его задачу входило не столько воскрешение минувшего века во всей его истине, не столько воспроизведение отдельного конкретно-исторического события или лица, сколько стремление глубже проникнуть в суть исторической действительности, возможно полнее отразить историю, быть верным ее духу.

Повесть Гоголя, вобрав в себя то, что являлось наиболее существенным, типическим для эпохи национально-освободительной борьбы украинского народа́, представляет собою *эпическое* произведение о народе, о его жизни, о беспримерном мужестве народа, проявленном им в годины тяжких испытаний, о бессмертном подвиге, совершенном народом во славу отчизны, о красоте этого подвига. Писатель исчерпал в нем, по выражению Белинского, «всю жизнь исторической жизни Малороссии и в дивном, художественном создании навсегда запечатлел ее духовный облик».

Для Гоголя, в отличие от многих романистов, прошлое его Украины не экзотика, не романтическое, остро эффектное изображение запорожцев, «беспощадных и безрассудных опустошителей соседних стран», и не творческая переработка экзотических преданий, легенд, живописных картин народного быта, как это было в «Вечерах».

В «Тарасе Бульбе» его привлекает в этом прошлом полная драматизма борьба родного народа за свою национальную независимость, пафос и героика этой борьбы, вот почему народное движение осмысляется им как законное мщение за национальное угнетение, за поругание обычаев народа, за бесчинства, которые чинило панство на земле Украины.

В период засилия вульгарного социологизма (20—30-е годы) много писалось о Гоголе как о выразителе реставрационно-феодальных идей, идеологе какого-то обновленного феодализма, и повесть «Тарас Бульба» определялась как произведение о казаках-феодалах с консервативной, монархической, даже воинствующей великодержавной направленностью. Одним из наиболее веских аргументов, подтверждающих якобы справедливость таких «научных изысканий», считался мотив борьбы казаков за веру, из чего следовало, что Тарас и казаки выступают убежденными защитниками православия. Действительно, мотив борьбы за православную веру против католиков звучит нередко в повести с большой

силой. Но внимательное прочтение произведения показывает, что казаки и их герой Тарас меньше всего оказываются хорошими христианами. Религиозная окраска движения носит у Гоголя более внешний характер.

Еще Белинский отмечал, что религиозная бестребовательность казаков, бедность и ограниченность их в самой сущности своей делали ее мало похожей на религию. Нельзя не заметить, что казаки не налагают на себя никаких обетов, никаких постов, не обуздывают себя «воздержанием и умерщвлением плоти».

Борьба за веру оправдывалась историческим развитием народного сознания. В эпоху средневековья массы знали только одну форму идеологии — «религию и богословие», и «... всякое общественное и политическое движение, — говорит Энгельс, — вынуждено было принимать в то время религиозную форму. Чувства массы вскормлены были исключительно религиозной пищей, поэтому, чтобы вызвать бурное движение, ее собственные интересы должны были представляться ей в религиозной форме»[1].

Борьба на Украине, как известно, носила бурный характер, принимала самые разнообразные формы. Активное сопротивление широких масс украинского народа панскому грабежу требовало усиления аппарата идеологического воздействия на массы.

Польские паны в поисках решения этой задачи пытались ликвидировать православную церковную организацию, объединив православную церковь с католической. На помощь польским панам пришли украинские феодалы-крепостники. В целях подавления антифеодальной борьбы они встали на путь открытого национального предательства и вступили в сделку с польским панством. Охотно навстречу панам и Ватикану пошло и высшее православное духовенство, князья церкви. Поиски взаимной поддержки привели к провозглашению в 1596 году Унии православной церкви с католической. Теперь «польские паны с помощью Ватикана мерами жестокого принуждения начали насаждать на Украине католицизм, проводить политику насильственного ополячивания украинцев, предавать поруганию украинский язык и культуру, пытаясь духовно поработить украинский народ и разорвать его связи с русским народом»[2].

[1] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV. Соцэкгиз, 1931, стр. 656, 675.

[2] Тезисы о 300-летии воссоединения Украины с Россией (1654—1954), стр. 5—6.

Гоголь не мог не понимать, что народно-освободительное движение казаков да и всего народа не могло быть свободным от религиозной окраски.

Следует сказать, что в последней редакции повести идея православия подчеркнута особенно резко, и все же было бы ошибкой категорически, безоговорочно утверждать, что Гоголь защищает идею государственной религии и официальной церковности. Дело обстоит несколько сложнее, о чем и будет сказано дальше. Пока же повторяем, что в тех исторических условиях, в которых протекала жизнь действующего в повести казачества, клич борьбы за «веру праотцов» как один из элементов национального уклада стал одной из форм национального освобождения от иноземной власти. Он звучал и как призыв освободиться от власти и украинской шляхты. Защита православия стала политикой, и религиозный мотив у Гоголя часто сменяется мотивом социально-политическим. В «Тарасе Бульбе» казаки выступают прежде всего борцами за счатье родной земли, защитниками своей вольности, носителями демократических идеалов.

Клич борьбы за веру оказывается для писателя не только средством создания определенного исторического колорита, но и предметом романтической экзальтации, что, с не оставляющей для сомнений определенностью проявилось в открытом высказывании самого автора-повествователя: «...нет силы сильнее веры, — говорится в нем. — Необорима и грозна она, как нерукотворная скала среди бурного вечно-изменчивого моря. Из самой середины морского дна возносит она к небесам непроломные свои стены, вся созданная из одного цельного, сплошного камня. Отовсюду видна она и глядит прямо в очи мимо бегущим волнам. И горе кораблю, который нанесется на нее! В щепы летят бессильные его снасти, тонет и ломится в прах все, что ни есть на них, и жалким криком погибающего оглашается пораженный воздух» [1].

В приведенном отрывке, в сложнейшей в целом гиперболе, метафоре, в отдельных ее слагаемых — по характеру своему, по сути своей присущее романтической поэтике — передано и индивидуальное, авторское прозрение в сущность веры.

Вульгарные социологи усматривали в повести Гоголя даже ничем не прикрытый шовинизм. Благодарным материалом для подобного обвинения они считали образ Янкеля.

Межнациональные отношения на Украине в те годы, да, пожалуй, и последующие, оказывались необычайно запутан-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 166—167.

ными и сложными. Государственная власть российской империи на протяжении многих и многих десятилетий вела систематическую, воинствующую травлю еврейской национальности, сеяла рознь между русскими, украинцами, казаками и евреями. Эта политика недоверия, подозрительности, ненависти, освящаемая церковью, не могла не наложить глубокого отпечатка на сознание не только казаков, но и их живописца Гоголя.

И все же не предвзятое, а вдумчивое, внимательное прочтение повести Гоголя дает основание заключить, что хотя писатель и отдает здесь известную дань обывательским представлениям, тем не менее в освещении Янкеля, Мордухая у него нет реакционного «юдофобства», присущего официозной правительственной прессе и литературе булгариных, сенковских и им подобных писак. Пренебрежительно-сатирического изображения заслуживают у Гоголя торгаши, хищники, шинкари, арендаторы, ростовщики, которые поощрялись польской шляхтой для разжигания национальной вражды и для ускорения процесса разложения Сечи.

В жалкой, комической фигуре Янкеля Гоголь сумел показать очень многое. Юридическая и фактическая бесправность положения, в которое поставили Янкеля тягчайшие и позорнейшие общественные условия, не только каждодневное, но ежечасное ощущение опасности, борьба за элементарное, вернее, просто физическое существование выработали в нем, наряду с приниженностью, стойкость, удивительную предприимчивость и цепкость. Положение корчмаря, потом арендатора, предпринимателя привили стремление к наживе. Недаром первая мысль, мелькнувшая в голове Янкеля при виде Тараса, — мысль о двух тысячах злотых, назначенных польскими властями за его голову. Но Янкель быстро отбросил ее и «постыдился своей корысти», силясь «подавить в себе вечную мысль о золоте». Он помнит то доброе, что сделал для него суровый Тарас, и в благодарность за это согласился на опаснейшее для своей жизни и для жизни своих соплеменников предприятие.

Но Янкелем, нам думается, руководит не только чувство благодарности, но и чувство сострадания к Тарасу-отцу. А сострадать — значит отдать частицу своего сердца другому. И кому? Тарасу, который в себе несет столько презрительной неприязни!

Это значит, что Янкель способен на большое душевное человеческое движение.

В лице Янкеля Гоголь сумел показать, как справедливо отметил еще С. Машинский, и мучительную, страшную трагедию всего маленького еврейского народа [1].

* * *

В воссозданном эпизоде «Из великой эпопеи жизни целого народа» Гоголь выразил процесс становления украинского национального характера. Следует сказать, что в первой редакции повести в образе Тараса, воплощающем в себе характер украинского народа, много стихийности, самодурства, иногда ничем не оправданного упрямства. В первой редакции Тарасу уделено непомерно большое место, Запорожская Сечь изображается отъединенной от народа. Патриотическое звучание произведения приглушалось, ибо действия казаков, «кипящих избытком исполинских сил», определяются желанием наполнить «свою жизнь, тяготимую бездействием и праздностью».

Писатель, придавая большое значение своей повести, продолжал работать над ней, и особенно настойчиво в 1839—1840 годах. Повесть претерпела значительные изменения и в стилевом, и в идейном качестве. Окончательная редакция появилась в печати в 1842 году. Гоголь отработал многие ситуации, в первой редакции только намеченные, расширил исторический материал, ввел новых действующих лиц, дал более четкую социальную характеристику Тарасу, развернул огромную батальную картину сражения под Дубно, глубже мотивировал любовь Андрия к полячке, снял тему ничем не сдерживаемой жестокости.

В новой редакции персонажи стали как бы более «сценичными» благодаря приданию их позам, движениям яркой «зримости». Создание дополнительных острых сцен, со стремительно чередующимися репликами, введение новых монологов-обращений, лирических отступлений разнообразного характера, авторского комментария, предупреждений, значительное усиление форм диалогической речи придали повествованию драматический характер.

Гоголь снял в новой редакции ужасы в духе «неистового» романтизма, убрал отвлеченно-беспредметные метафорические обороты, характерные для романтического стиля, заменил книжные образы конкретными, свежими, динамичными;

[1] См.: С. Машинский. Историческая повесть Гоголя. М., 1940.

событиям, поступкам дал точное обозначение, устранил заимствованные слова, «европеизмы», усилил разговорно-бытовую струю.

Но романтическое начало и в новой редакции не только осталось. Оно даже ничуть не «потускнело». Экспрессивные романтические формы выражения дают себя знать в картинах природы, в любовных признаниях Андрия, в ответных излияниях полячки, в портретной зарисовке ее ослепляющей красоты.

В произведении дан своего рода синтез реалистического и романтического изображения «давно минувших дней», отчего оно стало новым жанром народно-исторической, героической эпопеи.

В окончательной редакции повесть стала «бесконечно прекраснее». В ней предельную конкретизацию получила высокая идея беззаветного служения родине, отчего патриотический пафос произведения зазвучал с большой силой, отчетливее проступила и идея общности судеб русского и украинского народов.

В обоих случаях Гоголь не перегружает произведение фактами, не гонится за эффектами, не увлекается чисто внешними описаниями. Он берет в основу повести такие события, которые захватывают и увлекают огромные массы. Он наполняет повесть эпизодами, позволяющими раскрыть типические, большого общественного значения характеры. В сознании читателя они и осмысляются поэтому как представители своего народа.

В отличие от других произведений, вошедших в состав «Миргорода», «Тарас Бульба» — произведение, в котором высокие образы соседствуют с бытовыми, «приземленными»; высокая лексика, напряженная романтическая риторика и стилистика — с бытовой, разговорной, иногда вульгарной; песенные украниские обороты — со специфически жаргонными формами (речь Янкеля); непринужденный, веселый, задорный и задиристый юмор, едкая ирония, сарказм переплетаются с гражданским пафосом; широко льющееся лирическое начало — со стилем торжественной эпики; реалистическая манера изображения — с романтической.

«Тарас Бульба» — широкое лирико-эпическое полотно, на котором кистью смелою и широкою нарисована грандиозная картина народного движения, сметающая, подобно лаве, все, что ни попадается на его пути.

Новая повесть Гоголя — произведение монументальное, многоплановое, со сложным сюжетом. Оно отличается суровостью, во многих местах сосредоточенностью, яростью, стихийностью. Эпоха, изображенная в нем, полна бурных событий, предельно насыщена драматическими, подчас трагическими коллизиями. Поражают воображение читателя картины раздолья, искрометного веселья народной жизни, проявления широкого размета душевной силы.

Сильные и могучие характеры, острые драматические ситуации, мужество и бесстрашие запорожцев в ратном деле, подвиги, совершаемые ими во славу русской земли, мощь и красота человеческого духа раскрыты с блеском и талантом.

В повести Гоголя есть действительно все, что может глубоко и неудержимо захватить и взволновать читателя: прекрасная и высокая цель, героика борьбы во имя ее достижения, утверждение человеческого мужества, отваги, воли, красоты подвига, резко очерченные характеры (Тарас, Остап, Андрий и другие казаки), неутешное горе, скорбный плач матери, яркость красок, драматизм и вдохновенная лирика и патетика, поражающая воображение суровая картина гигантской битвы, как своеобразного пиршества, и стремительность и экспрессия отдельных ее эпизодов, юмор и сатира в сочетании с глубокой трагедийностью. Недаром Белинский писал: «И какая кисть, широкая, размашистая, резкая, быстрая! Какие краски, яркие и ослепительные!.. И какая поэзия, энергическая, могучая, как эта Запорожская Сечь» [1].

Под пером Гоголя оживает великолепная, правда, во многом идеализированная картина Сечи, этого гнезда, «откуда вылетают все те гордые и крепкие как львы!.. откуда разливаются воля и казачество на всю Украину». В изображении Гоголя Сечь — это связанное со всем народом казачество, это, в сущности, народ в годину тяжких бедствий.

Сечь, как таковая, для писателя не только объект всестороннего художественного изображения, но явление, достойное самой высокой поэтизации, что сразу же и становится ясным для читателя. Вряд ли есть необходимость подробно говорить об этом. Стоит вспомнить, как Тарас, подъезжая к Сечи, «приосанился, стянул на себе покрепче пояс и гордо провел руками по усам» (в Сечь надо въехать истинным сыном ее, с чувством глубокого уважения и признательной гордости к ней), или описание предместья, наполненного звуками трудовой симфонии. Особенно великолепен этюд,

[1] В. Г. Белинский, т. 1, стр. 305.

представляющий собою резко набросанную и сразу запоминающуюся фигуру запорожца, заснувшего на самой середине дороги. Вольно разбросанные руки и ноги, гордо закинутый чуб, захвативший пол-аршина земли, алого дорого сукна шаровары, запачканные дегтем (знак полного презрения к роскоши), сравнение («как лев раскинулся на дороге») одобрительного, возвышенного колорита — все возбуждает у читателя чувство глубокого эстетического переживания, внутреннего удовлетворения. Оно вызывается яркостью, целостностью, соразмерностью, гармонической законченностью, какой-то зримой ощутимостью изображения. Мы невольно останавливаемся, любуемся изображением и вместе с автором и Тарасом произносим: «Эх, как важно развернулся! Фу, ты, какая пышная фигура» [1].

В самой Сечи Гоголь отмечает «везде, по всему полю, живописными тучами» пестреющий народ, закаленный в битвах и невзгодах. Набрасывает он приведенную нами при исследовании «Вия» жанровую картину, на которую нельзя смотреть без чувства восхищения: запорожец, бешено отплясывающий казачка, и страстно, самозабвенно аккомпанирующие ему запорожцы, танец, в котором, как в зеркале, отразился национальный казацкий характер: и бесшабашная удаль, и ширь, и раздолье, когда «вся душа и все существование в нем раздвигается, расширяется до беспредельности» [2].

Наконец, стоит вспомнить и эпизод, овеянный самой высокой поэзией. Только что часть запорожцев отправилась в погоню за турками, разграбившими постоянное место Сечи. Другая часть осталась с Тарасом под Дубно. И когда крепко задумались оставшиеся об ожидаемом ими грядущем, «утупивши в землю гульливые головы», тогда в эту великую минуту, в преддверии дела, «достойного на передачу потомкам», обратился Тарас к запорожцам с полными торжественной взволнованности и гордости словами: «Да за одним уже разом выпьем и за Сечь, чтобы долго она стояла на погибель всякому басурманству, чтобы с каждым годом выходили из нее молодцы один другого лучше, один другого краше...

— За Сичь, — сказал Тарас и высоко поднял над головою руку.

— За Сичь, — отдалось густо в передних рядах.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 62.
[2] Там же, стр. 63.

— За Сичь! — сказали тихо старые, моргнувшие седым усом; и встрепенувшись, как молодые соколы, повторили молодые: За Сичь!

И слышно далече в поле, как поминали казаки свою Сичь» [1].

Сечь у Гоголя — это общество, где нет классовых различий, социального неравенства, сословной иерархии; общество демократическое, с избранной самим народом властью, являющейся защитницей народной вольности, народных привилегий и прав.

Сечь у Гоголя, по заявлению одного из исследователей, своеобразная стихийно-неорганизованная демократия, анархического склада республика, где «торжествуют свобода власти, суровые, граничащие с жестокостью законы, краткие и точные; высокая общественная этика и мораль; рядом со своеволием — добровольная железная дисциплина, определяемая высокостью целей, стремлений, идей. Сечь — художественное свидетельство того, что только свободный народ способен выработать и вырабатывает возвышенные критерии морали и этики» [2].

Много в этом заявлении справедливого. Но экскурсы того же исследователя в очень далекое или относительно близкое прошлое, сопоставление уклада Сечи с утопией Руссо, с идеалами республиканского Рима, с такими носителями гражданских доблестей, как Брут, Гракхи, Сципион, с радищевским «Путешествием из Петербурга в Москву» — кажутся нам мало обоснованными и потому неубедительными.

Строй Сечи с неменьшим успехом можно бы сопоставить с тем, каковой предстает в сказках о свободном мужицком государстве, где есть сильная армия, но нет ни «рекрутчины», ни солдатчины, где нет ни податей, ни попов, ни чиновников. Нет и сложного механизма власти; нет господ. Государство — слуга народа. В этом государстве есть армия, добровольная, составляется она из «охотничков». Отряды в ней строятся по принципу добровольности, состав их меняется. Одни «охотнички» приходят «погулять», другие уходят, желая сами стать «атаманами». В отрядах учреждено чисто демократическое устройство. Высшая власть принадлежит кругу, временные власти (атаманы, есаулы) выбираются кругом.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 130—131.

[2] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 142 и далее.

Исследователь слишком далеко ушел в своих симпатиях к Сечи, неправильно расставил акценты, приписал Гоголю не совсем то, что выразил тот своим произведением, и сдвинул идейный центр повести совсем не в ту сторону, в какой он на самом деле есть.

Изучая художественную структуру повести «Тарас Бульба», пытаясь определить идейную сущность и место повести в общей композиции «Миргорода», ее значение в развитии самого Гоголя, то новое, что вносил Гоголь в русскую литературу вообще, в историческую романистику в частности, исследователь, хотя и пишет много о Сечи, но не считает «Тараса Бульбу» произведением историческим. По его мнению, оно представляет собою не что иное, как только патетическую экзотику «характеров, могучих, ярких и красивых в благе и зле, даже в страстях, даже в варварстве века»[1], и что сутью, основой, образным и идейным стержнем повести является идея массовости, стихийного коллектива, противостоящего эгоизму отрешенной индивидуальности»[2]. Вот почему центральная проблема, по заявлению исследователя, сосредоточена в изображении «образа и судьбы *среды*, коллективной совокупности, в которой герои по преимуществу *представители* ее разных планов (от переднего: Тарас, до заднего: вся масса запорожцев)»[3], и эта «коллективная совокупность» вступает в борьбу не с врагами Родины, а с общим некиим укладом жизни, противоположным укладу Сечи. Воистину эпичной, героической в повести оказывается жизнь Сечи, ее уклад, сама Сечь, делающая личность героической. Нет ничего удивительного в том, продолжает автор работы, что никто из казаков как личность, как индивидуальность — не интересует Гоголя, и он поэтому не занимается якобы их психологическим анализом, «рисунком» внешности, бытовой детализацией. О каждом из казаков можно якобы сказать то же, что и о Тарасе. Каждый из них — кусок единства общества равных, эталон среды. Не выделяется из нее и Тарас, ибо и он не личность, а условный фокус общей картины Сечи, воплощение идеи целостного, недифференцированного коллектива, что и придает произведению демократическое звучание. Гоголю, говорит автор работы, важен образ среды. В этом суть повести, содержание, душа и смысл стихийно-демократических устремлений Гоголя, в этом принципиальное

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, стр. 129.
[2] Там же, стр. 158.
[3] Там же, стр. 195.

отличие Гоголя от Пушкина. Хотя Пушкину, продолжает исследователь, и принадлежит честь открытия зависимости человека от среды, но поэт, сделав это открытие, занимается главным образом анализом личности, ее характера, стремится проникнуть в индивидуальную психологию личности, отчего и характер личности выясняется у Пушкина сам по себе.

Гоголь творчески рос и развивался под прямым воздействием эстетических открытий и достижений Пушкина-учителя, но, взяв их на вооружение, он занимается не личностью, а средой, укладом и все свое умение направляет в повести на создание образа среды и добивается в решении этой задачи исключительных творческих результатов. Личность у Гоголя растворяется в «толпности», в массе и проясняется не сама по себе, а в столкновении с окружающими.

Эти положения, высказанные в книге «Реализм Гоголя», не отвечают истине ни тогда, когда мы обращаемся к Пушкину, ни тогда, когда мы знакомимся с повестью Гоголя «Тарас Бульба».

Нет необходимости доказывать, что в романе «Евгений Онегин» Пушкин занимается не только уяснением личности Онегина. Он с удивительной конкретностью, щедростью создает образ среды, которая формирует и определяет характер Онегина. И разве этот характер не становится яснее, понятнее, ярче, правдивее именно в столкновениях со средой, его сформировавшей, с окружающими его людьми? Обо всем этом блистательно рассказал нам тот же исследователь в работе «Пушкин и проблема реалистического стиля».

Но человек создается не только средой, повторяет ее в себе, становясь ее рабом. Человек создается сопротивлением среде, в борении с ней, в преодолении ее влияния. И разительным подтверждением этого может служить личность Татьяны в романе Пушкина.

Обращаясь к произведению Гоголя, мы видим, что и гоголевского Остапа формировала не только Сечь, но и дом и бурса, о чем имеются прямые высказывания самого Гоголя. Мы уже отмечали, что отупляющая сознание схоластическая зубрежка бурсацкой премудрости, равнодушие к личности, к человеку, стремление «стереть» личность, постоянные унижающие человеческое достоинство издевательства, наказание голодом, жестокая порка и т. д. ожесточали характер Остапа, сообщали ему твердость, развивали предприимчивость, чувство товарищества. «Пошлый» уклад бурсы не превратил Остапа ни в Ивана Перерепенко, ни в Ивана Довго-

чхуна. Возможно, это произошло потому, что Остап и Андрий жили в мире героики с самого детства, не порывали с этим миром и во время пребывания в бурсе. На летние вакации они приезжали домой, где находили свободу, волю, простор. Нетрудно представить себе, что они слышали из уст отца, от сотников, есаулов, от старого боевого товарища Тараса Дмитро Товкача о схватках с врагами родины. Они узнавали из этих рассказов, что нет ничего лучше на свете бранной жизни, полной опасностей, упоения битвой, радости побед. Узнавали они и о Сечи Запорожской. Она жила в их мечтах, как самое прекрасное, дорогое и желанное. Стоило только пригрозить Остапу, что не увидит он Сечи, если не возьмется за усвоение бурсацкой науки, как он с необыкновенным старанием взялся за книги и вскоре оказался в числе лучших.

Кто же приходил в Сечь?

Приходили в нее семинаристы и бурсаки, не выдержавшие академической розги, спасались в Сечь от панского и отечественного помещичьего гнета батраки, крестьяне, бежали добровольно бросавшие отца, мать, родительский дом, бежали и те, у кого не было ни родных, ни угла, ни семьи, бежали и бесшабашные натуры, коих ждала веревка, и просто все, кто хотел воевать, охотники до военной жизни, до добычи, взятой с бою, и т. д.

Все это были люди с проясняющимися задатками, а чаще с характерами, уже сложившимися, а уклад Сечи благоприятствовал окончательному формированию, «шлифовке» характеров. Вдыхая аромат сечевой жизни, человек впитывал в себя мысль о том, что больше всего на свете люби Отчизну, без колебаний отдай ей все, если нужно, и жизнь, люби волю и родную Сечь, ее обычаи, будь готов к подвигу. Будь верен товариществу, предан общему делу. Будь смел и храбр, отважен и вынослив, презирай невзгоды, опасности. Будь честен, не знай пощады к врагу, кто бы он ни был; будь нетерпим ко всему, что может лечь позорным пятном на казака-сечевика (воровство, трусость и, как особенно тяжкое и позорное, — предательство). Сечь с естественностью отсеивала малодушных.

Но среда, уклад, формировавшие характеры людей, были шире, чем Сечь. Последняя — только частица юга России, большой матери Родины, частица, немного обособленная географически, самостийная по духу, но связанная бесчисленными нитями с огромной страной, и не с Украиной только, но со всей Русью.

Известно, что юг России постоянно подвергался опустошительным, неукротимым набегам монгольских хищников, турок. И те и другие сжигали селения, убивали жителей или угоняли их в плен, а потом продавали на невольничьих рынках. Народные беды, постоянное ожидание опасности, готовность отбиться, когда они приходят, делали человека отважным и смелым, приучали его смотреть бедам в лицо, не пасовать перед угрозой. Бранная сторожевая жизнь, вечная борьба — таковы были условия, в которых характер человека получал «могучий широкий размах и дюжую наружность». А после того, как опасность проходила, человек-труженик, он же и воин, вновь возвращался в луга и пашни, на днепровские перевозы, ловил рыбу, торговал, варил пиво, оставаясь вольным казаком и великолепным мастером-умельцем.

Вот тот сложный, емкий образ среды, воссозданный Гоголем в повести, те условия, которые и формировали могучие человеческие характеры, и Гоголь, вопреки автору исследования, производит глубокий художественный анализ этих неповторимых, так не похожих друг на друга характеров, личностей, с тем чтобы определить, что же составляет истинную ценность человека.

Весь образный строй повести Гоголя с предельной ясностью говорит всякому непредубежденному читателю, что с огромной силой поэтического вдохновения, со страстью патриота и гражданина Гоголь утверждает в своем произведении возвышенную и благородную идею любви к родине, готовность отдать все на благо и счастье Отчизны. Любовь к родине — самое сильное и прекрасное чувство из всех чувств человеческих. Она сильнее отцовской любви, возвышеннее личной страсти, сильнее страха смерти. Она раскрывает лучшие душевные порывы человека, вдохновляет его на подвиг, делает человека прекрасным. Именно этой идеей определяется развитие сюжета. Эта идея, а не Сечь как воплощение стихийно-демократических устремлений Гоголя, организует всю образную и стилистическую систему повести, определяет ее композицию, характеры героев, их мысли, чувства и дела.

*

* *

«Тарас Бульба» — повесть не столько о событиях, сколько о людях. Оттого они, эти люди, получились неповторимыми, живыми. От характеров, в первую голову, шел Гоголь. Они

поэтому не затмили и не исказили событий, а лишь углубили и значительность, и трагедийность происходящего.

Повесть построена в высокой степени целесообразно и умно. Первую главу, где немало острых жанровых картин, авторского лиризма, можно рассматривать как экспозицию. Ее материал подготовляет читателя к последующим событиям. В главе дается наглядное представление о времени действия, что позволяет сразу же определить произведение Гоголя как историческое, дается образ «большой» Родины, условий, в которых складывались характеры, личности, подобные Тарасу; предстает и сам Тарас, коренной, старый полковник, неукротимо упрямый, весь созданный для бранной тревоги, крутой муж, суровый и нежный отец; дается образ жены Тараса, воплощение огромного любящего материнского сердца. В первой же главе дана и завязка: решение Тараса немедленно ехать с сынами в Сечь.

Во второй главе в немногих словах, коротко, но четко Гоголь знакомит читателя с бурсой, с Остапом и Андрием, с их раздумьями, вводит в характер того и другого. И Тарас, и Остап, и Андрий в первых же двух главах произведения вырисовываются именно как личности, резко несходные друг с другом.

Тот факт, что казаки все время движутся (они едут в Сечь), позволил писателю развернуть чудесную картину степи. Описание степи захватывает своей неотразимой поэзией и красотой, доставляет читателям огромное эстетическое наслаждение. Степь — фон, так великолепно гармонирующий с героическими событиями повести. Неохватимая глазом человека ширь, степное раздолье, с ярчайшим красочным узором, с бурным, неуемным кипением жизни, с симфонией звуков и красок, служит достойным для великих народных героев обрамлением.

Образ степи — это символический и вместе с тем конкретный образ Родины казаков. Прежде чем рассказать об их подвигах, Гоголь хочет показать то, во имя чего стоит эти подвиги совершать.

Образ степи — это и торжественная, и лирическая увертюра. В ней и возвышенно, и интимно звучат главные темы: Родина, сыновняя любовь к ней, широкий размет душевной силы, которому сродни бескрайние степные просторы.

Здесь раскрывается и образ автора, патриота, человека, влюбленного в степь, в родную Отчизну-мать, с грустью вспо-

минающего об ее героическом прошлом, гордого за нее, гордого и тем, что он ее сын.

Образ степи — это и укор тусклому, невыразительному, бесцветному настоящему.

Конец второй главы и вся третья посвящены Сечи. Погружение в историю делается писателем без особой навязчивости, без канцелярских, протокольных булгаринских описаний, с чувством меры и тонкого художественного такта.

Глубокая историчность, реальная достоверность достигается обилием введенного в повесть бытового материала. Так, предельно сжатое указание на убранство светлиц в доме Тараса во вкусе «трудного времени, когда начали разыгрываться схватки и битвы на Украине за унию», переносит читателя в далекое прошлое, полное бранных тревог.

Ссылки на своеобразие «тогдашнего (т. е. изображаемого — *А. Д.*) времени», сопоставление с современностью, комментирование социально-политических и предметно-бытовых условий, включение деталей, фразеологических элементов, взятых из исторических источников, введение исторических рассуждений, перечисление лиц, участников тех или иных событий придают историческому повествованию документальную точность, строгую фактичность.

Историческое правдоподобие в этих первых главах, как и в последующих, достигается писателем, в частности, и употреблением таких слов, как *пан, панство, наймит, гетман, казак, курень, полон, рада, бунчук, палица, куренной, наказной, кошевой, полковой, лыцарский, ясновельможный, охочекомонный* и др.

Во всех остальных главах повествуется о подвигах Тараса, Остапа и других казаков, об их трагической гибели.

Гоголь стремится привлечь внимание читателя к тем моментам, когда все сердца казаков бьются «в один такт единством всеобщей мысли», нарисовать с исключительной полнотой и эпичностью гигантские по масштабу батальные картины битвы, «великодушные богатырские дела» отдельных казаков, в которых проявляется величие народной души, передать патриотическую воодушевленность, напряженность битвы, чувство тревоги за ее исход, оценить подвиги предков, проникнуться их величием.

Гоголь не только изображает, но и славит.

Бой под Дубно можно считать кульминацией повести. Он дан так, что читатель напряженно следит за перипетиями стремительно развивающегося на ратном поле гигантского

сражения, волнуется за судьбу Тараса, Остапа, потрясён сценой казни Андрия, радуется победам казаков, печалится, но и гордится, видя их гибель.

Из батальной картины огромного масштаба, из отдельных ее эпизодов вырастает образ народа, борющегося за волю и счастье, отчетливее вырисовываются и центральные герои: Тарас и его сыновья.

Все сказанное до сих пор о повести Гоголя позволяет сделать следующие, общего характера выводы: «Тарас Бульба» — не документальное произведение, не историческая хроника, не протокольная правда, а историческая повесть. В ней сюжетные ходы, группировка и сплетение событий, отдельные сцены, эпизоды, диалоги не существовали в действительности, но могли быть.

«Тарас Бульба» — не пересказ книг и источников, а рассказ о событиях так, как еще не было о них ни у кого рассказано.

Это не значит, что в повести нет конкретной исторической действительности, исторической правды, установленной на основе безусловных фактов и достоверных свидетельств. Если бы это было не так, то произведение представляло бы собою ложь. Но в пределах взятой действительности автор волен искать свой сюжет, его движение, сцены, слова.

«Тарас Бульба» — произведение, в котором выражено стремление автора наиболее выпукло, убедительно создать и образ времени, и образ главного героя, и жизнь других действующих лиц. Объективные факты, зафиксированные в исторических источниках, прошли через внутренний мир писателя, они окрашены его воображением.

Гоголь взял в основу повести такое событие, такой конфликт, создал такие сюжетные ходы, отдельные сцены, эпизоды, диалоги, которые позволили наиболее ярко, остро, точно выразить те черты Тараса, Остапа, казаков, Андрия, которые больше всего его интересовали, соответствовали его пониманию дурного и хорошего, его раздумьям и представлениям о нравственном и безнравственном.

*

* *

По ходу изложения много раз подчеркивалось, что в своей исторической повести Гоголь, конечно же, занимается характерами людей, выступает поэтом-психологом, владеющим даром проникновения в души своих героев, способным дать

объективное о них повествование. Зная о героях все, он уделяет в повести главное внимание душевным движениям героев, их поступкам, но зато почти не затрагивает внешнего, предметного мира.

Герои его эпопеи не замыкаются пределами чисто личного, интимного, маленького мирка. Они знают великие потрясения, взлеты и падения. Они проявляют глубокое презрение к сытой, праздной, паразитической жизни. Они устремлены к подвигу.

Для создания героических характеров оказались несостоятельными принципы широко распространенной к 30-м годам романтической поэмы, так как герои этой поэмы, люди с непримиримыми противоречиями, находящиеся в разладе с обществом и даже с самими собой, не могли служить образцом. И Гоголь создает своих героев, раскрывает дух эпохи средствами реалистического письма, не отказываясь, как уже говорилось и как будет показано дальше, и от некоторых элементов романтического стиля.

У Гоголя не только основные лица, но и эпизодические, служащие у иных писателей историческим фоном, существуют сами по себе. Они личности неповторимые, своеобразные, непохожие. У каждого из них свое лицо, своя судьба. Каждый из казаков: Мосий Шило, Кукубенко, Бовдюг, Степан Гуска может быть темой для героической поэмы и каждая из поэм сюжетно будет несходна с другой, как несходны жизнь и судьба Тараса с жизнью и судьбой, например, Мосий Шило.

Повесть написана так, что большинство отдельных лиц в ней входят в сюжет и начинают действовать готовыми, сформировавшимися. В их изображении писатель стремится к обобщенности, избегает детализации, не углубляется в мотивировку тех или иных поступков. Поступки вытекают из самой сути личности любого из казаков.

Обобщенный портрет казачества слагается из впечатляющей эпическим размахом картины битвы под Дубно. В начале проступают в ней из кратких биографий, поведанных автором-сказителем, отдельные представители казацкого мира (Мосий Шило, Балабан, Демид Попович, Бовдюг, Кукубенко, Остап).

Затем в поле зрения входят целые группы, каждое лицо в которых и вся группа в целом даны у Гоголя с необычайной силой экспрессии, в динамике, в предельном напряжении физических и духовных сил. Так, «Метелица угощает ляхов, колотя того и другого», там «напирает со своим атаманом Невылычный, у возов ворочает врага и бьется Закрутыгуба...

Писаренко отогнал целую ватагу, а уж там бьются на самих возах». Обилие глаголов: «угощает», «колотят», «напирает», «ворочает», «бьется», «отогнал», «бьются» дает представление и о масштабах битвы, и о ярости сражающихся.

В отличие от Шпоньки, Перерепенки казаки—люди с большой биографией. Это характеры тяжелые и крепкие, которые не скоро накаляются, но, накалившись, упорно и долго хранят в себе внутренний жар. Сложиться могли такие характеры, говорит писатель, только в тяжелый XV век, «на полукочующем углу Европы: в условиях грозного соседства и вечной опасности». И Гоголь, как и было показано, обстоятельно раскрывает те условия, тот уклад жизни, в широком смысле, которые определили, воспитали, закалили эти характеры. В их обрисовке, в обрисовке быта, исторических событий Гоголь предстает истинным реалистом.

Каждый из казаков, будучи неповторимой личностью, яркой индивидуальностью, является выражением и общего, характерного для народа. Эти чудо-богатыри, люди-орлы, «с широким разметом душевной силы», «с бешеным разгулом веселости», полны презрения ко всяким невзгодам и опасностям, преданы воле, товариществу.

Ради чего живут казаки? Ради чего они отдают свои жизни? На этот вопрос дается ясный и исчерпывающий ответ в словах, согретых душевной искренностью и взволнованностью, произносимых казаками в последние минуты их жизни: «Пусть же стоит на вечные времена православная Русская Земля и будет ей вечная честь» (Мосий Шило); «Пусть же... ликует вечные веки Русская земля» (Степан Гуска); «Не жаль расставаться с светом. Дай бог и всякому такой кончины! Пусть же славится до конца века Русская земля!» (Бовдюг); «Сдается мне, паны-браты, умираю хорошею смертью... Пусть же цветет вечно Русская земля» (Балабан); «Благодарю бога, что довелось мне умереть при глазах ваших, товарищи. Пусть же после нас живут еще лучше, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!» (Кукубенко).

В прощальных словах каждого из казаков звучит радость, потому что они умирают с честью, как герои, звучит гордость за своих товарищей, любовь к своей Отчизне, гордость за нее, желание ей славы и процветания, готовность совершить любой подвиг за ее счастье, честь, свободу и независимость.

Казаки связаны ответственностью и за свои действия и за действия своих товарищей по оружию и борьбе, за действия всего коллектива. Они осознают себя участниками общего на-

родного дела. Их личные интересы, общие идеалы Сечи сливаются с интересами и идеалами всего народа. Они и сильны именно своей связью с народом.

Могучие люди — они не знают компромисса, половинчатости. Они гуманны и жестоки. Они сломают все, что стоит на пути к осуществлению высокого идеала. Это и придает силу и выразительность каждому из них. Казаки могут быть названы истинными героями, потому что они не просто очевидцы событий, они участники, творцы их.

Гоголь в полном соответствии с народным героическим эпосом почти не останавливается на частной их жизни. Это не значит, что писателя интересует не человек, а только его дела. Подобные утверждения глубоко ошибочны. Для Гоголя важен именно человек, но проявляющий себя в поступках, поэтому в центре повествования находятся и люди, и дела. Тарас, как и Кукубенко, Мосий Шило, любой из них, умрет, но их имена, как и их дела, не исчезнут из памяти последующих поколений, навечно сохранятся в народе. И если Андрий принял смерть за предательство, и «ни сказок о нем не расскажут, ни песен о нем не споют», то о них, славных рыцарях, скажет «свое густое, могучее слово» либо бандурист с седою по грудь бородою, либо еще полный зрелого мужества, но «белоголовый старец, вещий духом», и пойдет тогда «дыбом по всему свету» о них слава, «и все, что ни народится потом, заговорит о них»[1].

Действительно, нельзя не восхищаться мужеством Остапа, бесстрашием ратных дел Кукубенко, Мосий Шила и других казаков, красотою их подвига, отвагой, величием и благородством, каким-то детским простодушием, человечностью, глубокой и нежной и вместе с тем суровой привязанностью к товарищу, чуткостью.

Они все прекрасны и поэтичны в своих прощаниях, в любовном желании славы и величия своей отчизне.

Гоголь находит в рассказе об этом такие слова, так строит фразу, так наполняет слова своим личным отношением к происходящему, вызывает такие глубокие раздумья о будущей судьбе казаков, с такой силой погружает читателя в мир высоких душевных движений и дел, что возникающие у читателя конкретные виденья утверждают смерть казаков на поле брани, в действительности, как бессмертие.

О *бессмертии в смерти* говорит и концовка. Занимает она всего восемь строк. Но в малом заключено большое. Огромное.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 131—132.

Великая трагедия эпопеи заканчивается катарсисом, очищающим и возвышающим читателя своим широким и светлым настроем. Настрой этот идет от ощущения полноты жизни, ее многообразия. Взору предстает и сверкающее речное зеркало Днестра, проступают и заводи на нем, и речные густые камыши, и отмели, и глубоководные места. Читатель видит и гордо несущегося гоголя, и куликов, и карснозобых курухтанов, и много всяких иных птиц. Слышит звонкое яченье лебедей. Природа прекрасна. Она живет, ликует. Слова звенят. Казаки, только что свершившие неслыханное по смелости и дерзости деяние (они стремительно перелетели на своих конях, подобно птицам, через пропасть), дружно плывут на узких двурулевых челнах и говорят про своего атамана.

Народ живет, свидетельствует Гоголь, живет его подвиг. Живут в памяти народной, в песнях, сказаниях народа и его лучшие сыны.

* *

Величие и внутренняя красота складывающегося народного характера воплощены писателем в образе Тараса, горячего патриота, мудрого и отважного полководца. Тарас Бульба — монументальный эпический образ народного героя, овеянный легендами. Несомненно, художник, подобно сказителям старины, вдохновленный историческими песнями-думами, преданиями украинского народа о легендарных героях, боровшихся против туретчины и панской Польши, создавал его в духе народной эпики, в существенных чертах всегда резко подчеркнутых.

Вряд ли есть необходимость подыскивать для него исторические прототипы. Тарас синтетический образ, а не портрет и не списан с какого-либо исторического лица. Он создан творческим воображением художника. Мощная фантазия позволила писателю домыслить, дополнить недостающие жизненные впечатления, слить их с полученными в результате тщательного ознакомления с фольклорными и историческими материалами.

Характер Тараса выдержан превосходно от начала до конца. Ни одна черта не противоречит содержанию, выраженному в его образе. Тарас представитель целого ряда лиц, но общее в нем, общечеловеческое, национальное, не уничтожает особого; наоборот — общее и особое в нем органически слиты, находятся в диалектическом единстве, а не в противопоставлении, не в механическом сочетании.

Тарас нарицательное имя многих лиц, «многих предметов», выраженное «однако соответственным именем». Белинский на вопрос, что же такое Тарас Бульба как герой произведения, отвечает: «Это представитель жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни. Он любил свою родную Украйну и ничего не знал выше и прекраснее удалого казачества, потому что чувствовал то и другое в каждой капле крови своей»[1].

В справедливости сказанного критиком не приходится сомневаться.

Тарас верен своему народу, национальным обычаям, товариществу. У него, как и у всех казаков, одно желание: постоять за Родину, не дать на поругание родной народ.

Тарас демократичен. Он любит простую жизнь казаков, с презрением относится к паразитарному дворянству. Он ненавидит и тех из своих соотечественников, которые изменили идеалам демократического братства, предались роскоши, перенимают бусурманские обычаи, охвачены жаждой наживы. Свои личные интересы, страсти, помыслы сливаются у него с высоким патриотическим делом служения родине, что особо подчеркнуто проявлено писателем в речи Тараса о товариществе, в которой субъект (Тарас) не отделяется от объекта (казаков), он включен в него, рожден объектом. Именно это и составляет суть личности Тараса, его субъективного мира. В Тарасе, как и в других казаках, есть личность, ибо в нем найдена гармония общего и личного. Не может быть и речи о том, что во имя служения родине Тарас в чем-то личном ограничивает себя. Он живет без самоотречения. Общественный долг в его понимании и представлении — это и его личный долг. Его совесть совпадает с велением времени, с общими интересами. Его поступки — это самоутверждение, а не принесение в жертву личного во имя общего. Они диктуются общественной необходимостью, но выражают его личность. Проявлением «не толпности», а собственной личности в самом глубоком, всеобъемлющем и точном значении этого слова оказывается любовь к родине, гордость родиной, скорбь о тяжелой участи ее, готовность жизнью заплатить за ее освобождение от иноземного ига, умереть за нее с гордым сознанием выполненного долга, с выражением глубокого презрения к врагам, с верой в то, что правое дело борьбы за свободу отчизны восторжествует.

---

[1] В. Г. Белинский, т. III, стр. 439, 440.

Тарас — художественно обобщенный, типичный характер и вместе с тем живое лицо со всем богатством и яркостью конкретного индивидуального бытия. Об обстоятельствах, формировавших характер Тараса, сказано кратко, но выразительно: его «вышибло из народной груди огниво бед».

В повести есть образ, позволяющий почти безошибочно и достаточно подробно воспроизвести прошлое Тараса. Это Остап. Бульба-отец с не оставляющей никаких неясностей убедительностью свидетельствует то, кем будет Остап завтра, а молодой Бульбенко как бы воскрешает перед читателем прошлое, молодость Тараса. Путь, который проходит сейчас Остап, — путь, пройденный в свое время его отцом.

Не будем гадать, чьим сыном был Тарас. Возможно, что он был сыном простого казака, возможно, куренного атамана, а может, и полковника, но, во всех случаях, человека, заслужившего эти высокие и почетные звания личными качествами, проявившимися в верном служении родине. В молодости Тарас, видимо, отличался тем же, чем отличаются и его сыновья: свежестью, рослостью, могучей телесной красотой. Тарасу прекрасно известны латинские вирши, стихи Горация. Он великолепно владеет наукой красноречия. Его речь, обращенная к казакам, будучи суровым и страстным призывом к подвигам в борьбе с врагами и утверждением силы и святости товарищества, есть не только показатель огромного жизненного и ратного опыта оратора, непоколебимой убежденности его в правоте своих слов, не только свидетельство отличного знания аудитории, но и великолепного знания науки красноречия, ибо она построена по всем правилам ее. Значит, Тарас в свое время учился, и в учебном заведении, его, вероятно, также «крепко угощали» розгами за неподчинение школьным правилам, за непокорность начальству.

Он начинал свой боевой путь так же, как и его сыновья, — рядовым казаком. Проявив мужество и бесстрашие, обнаружив незаурядные качества будущего вождя, при известных обстоятельствах был избран куренным атаманом, а потом стал тем, кем он предстает перед читателем на страницах повести. Тарас Гоголя живой, реальный человек, личность своеобразная, яркая, негармоническая, характер угловатый. Чтобы так резко, зримо «вылепить» такой характер, надо было заглянуть в тайное тайных Тараса, проникнуть в самые затаенные его мысли, глубоко запрятанные переживания, знать его дела.

Тарас груб, резок, крут, упрям, бесцеремонен. Иногда его поступки граничат с самодурством, самоуправством. Но крут

он не для себя, а для отчизны, для несвободного, поруганного в неволе народа, для соотечественников.

Гоголь показывает Тараса в его частной жизни, в быту, в житейских буднях, иногда даже в комических ситуациях. Мы видим и знаем его как гостеприимного хозяина и как сурового мужа и отца. Его отцовская любовь, суровая и требовательная, вся направлена к тому, чтобы воспитать в своих сыновьях высокую гражданственность, чувство неискоренимой любви к родной земле и народу, готовность идти на выручку товарищу и соратнику по совместной борьбе, умереть, если нужно, «за други своя». Показан он писателем и в отцовской гордости за своих молодцов-сыновей, в страданих при мысли о страшном преступлении Андрия, при виде тяжкой, но прекрасной смерти Остапа.

Мы знаем Тараса как человека яркого природного ума, наделенного даром юмора, прямотой, открытостью характера, чувством товарищества, человека решительного, активного, волевого, у которого слово не расходится с делом. Таким он предстает уже в первой главе. В последующих главах его образ обогащается новыми чертами.

Мы узнаем Тараса как казака, пользующегося уважением и полным доверием своих товарищей, ибо нет из них «никого равного ему в доблести». Всем содержанием своим повесть подтверждает, что Тарас — человек действительно ни с чем несоизмеримого мужества и отваги, храбрости и бесстрашия.

Тарас предстает, как талантливейший полководец. Он знает противника и, исходя из этого знания, из конкретных условий, разрабатывает тактику предстоящего сражения, он учитывает все факторы, могущие обеспечить победу. Он полководец и одновременно тонкий психолог, понимающий и великолепно использующий силу слова в предвидении дела, «достойного на передачу потомкам». В одном случае это будет суровое слово — мобилизация духа, построенное так, что оно окажется обращенным ко всем казакам и к каждому из них в отдельности. В нем и выражение гордости своими соотечественниками, товарищами и братьями по оружию, призыв быть стойкими и с новыми силами ударить на врага; в другом — это будет слово-раздумье о самом заветном — о том, что такое товарищество, что на товариществе стоит русская земля, что сила товарищества в единстве мысли и чувства, во взаимной поддержке и выручке, в готовности отдать все за счастье своих соотечественников.

И оно, это слово, будет построено у Тараса по иному принципу, и в нем слышится то доверительная, задушевная интонация, то гневно-обличительная в адрес тех, кто теряет свое национальное лицо. Верность товариществу, обычаям, отчизне составляет идейный стержень этого слова. Недаром «всех, кто ни стоял, разобрала сильно такая речь, дошед далеко до самого сердца». Измена товариществу, обычаям, отчизне — есть самое тяжкое и подлое дело, и к изменнику, предателю, кто бы он ни был, Тарас не знает пощады.

Эта сторона личности Тараса с особой силой проявлена у Гоголя в сцене казни Андрия. Какая буря ощущений охватывает Тараса в тот момент, когда он смотрит на труп убитого им сына! В первой редакции несомненно в нем налицо и большое чувство к Андрию, к своему сыну, к родной крови, к соотечественнику, казаку, и, может быть, в самих глубинах сознания и признание в чем-то своей вины. Не об этом ли говорят слова Гоголя в этой редакции повести: Тарас «сжал в груди своей подступавшее едкое чувство» [1] и то, что они с Остапом понесут мертвое тело, опустят они его в вырытую саблями и копьями яму и засыплют землей.

Слова Тараса, обращенные к Остапу, свидетельствуют, что для Тараса Андрий здесь не предатель, да и сам он не мститель, а глубоко страдающий отец, предающий сына, как рыцаря, земле, и сказанное Тарасом: «Пропал! пропал без славы!» не несет в себе той непереносимой суровости, какая есть в окончательном тексте. В нем Андрий для Тараса не рыцарь, а предатель, изменник. Человек же, запятнавший себя позором предательства, не может быть носителем рыцарских доблестей. Рыцарь — высокое слово. Оно приложимо только к тому, кто является символом верности, чести и благородства. У Андрия ничего этого нет — поэтому он «подлая собака», «Похоронят его и без нас».

Наконец сцена казни Тараса, ключевой эпизод, в котором, как в фокусе, проявлено Гоголем все, что составляет суть личности Тараса. На его лице можно прочесть непоколебимую стойкость и желание помочь товарищам уйти от преследования (верность товариществу), и душевную боль, когда он начинает сомневаться в возможности оказать эту помощь, и радость, когда увидел он эту возможность, и чувство глубокого удовлетворения от того, что казаки услышали его призыв, ушли от погони, и ненависть к врагам, презрение к ним, и веру в неизбежное торжество правды.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 134.

С большим искусством воспроизводится писателем речь Тараса. В ней много слов и фраз, выражающих грубость его нрава или проникнутых живым, неподдельным юмором, свойственным запорожцу. Она становится совсем иной, когда Тарас говорит о товариществе или зовет на подвиги.

Создавая типический образ-характер, придавая масштабность жизненным явлениям, Гоголь перевел нарицательное имя в категорию собственного, создал ярчайшую иллюзию жизненности, реальности, чем и придал образу Тараса большую познавательную и воздействующую эмоциональную силу.

*

Три жизни, три судьбы занимают автора повести, и только ознакомясь с ними, и можно с исчерпывающей полнотой уяснить себе идейно-эстетическую концепцию произведения, его художественное своеобразие.

Идейно-эстетическая концепция — это эмоциональная мысль о действительности, одухотворенное чувство действительности, которым одержим художник.

Идейно-эстетическая концепция позволяет преобразить картины, казалось бы, столь знакомые, раскрыть мир в его целостности, в его связях и противоречиях. Она определяет отбор материала, факты и наблюдения. Говорить об идейно-художественной концепции — значит говорить о развитии характеров, о том, как эти характеры формируются, что и как их проясняет и т. д.

Сказанное обязывает нас обратиться к образам Остапа и Андрия, к выяснению тех обстоятельств, которые определили их судьбы, где, когда и почему так резко разошлись их пути. Почему один из них (Остап) входит в бессмертие, другой (Андрий) кончает свою жизнь позором, а между тем он так много обещал, так много нес в себе истинно прекрасных человеческих качеств. Сопоставление двух людских судеб позволит понять и концепцию повести, и жизненную позицию ее автора.

Детские и мальчишеские годы обоих братьев протекали в одних и тех же условиях. Широкие просторы родного хутора, нежные заботы матери, суровый отец с его захватывающими воображение Остапа и Андрия рассказами о боевых схватках с «бусурманами», рассказы о Запорожской Сечи, про не знающих страха «сечевиков».

Любовь в малой Родине (хутор, поле, сад), мечты быть признанными сынами Сечи, готовность бить врагов отчизны — вот те нравственные начала, которые незаметно отлагались в сознании впечатлительных юнцов.

Юность Остапа и Андрия падает на годы пребывания их в бурсе. Это время, когда шире и сложнее оказываются их связи с миром, когда идет процесс формирования личности, мировоззрения, характера, время поисков, раздумий о будущем, о своем месте в жизни, время, когда начинают проявляться задатки будущей личности.

В какой степени условия пребывания в бурсе способствовали или, наоборот, мешали выработке тех качеств, которые сделали бы их настоящими казаками (а ведь стать настоящим казаком — такова была их мечта), и что сделали юноши для этого сами лично, их воля?

Бурса — это совсем другой мир по сравнению с тем, в котором Остап и Андрий до сих пор жили в действительности или в мечтах. Мир страшный. Что он конкретно представлял собою, об этом достаточно много и подробно говорилось при рассмотрении повести «Вий».

Бурса способствовала выработке в Остапе настойчивости, твердости, духа товарищества, взаимной выручки, верности слову, прямодушие, суровость и великодушие, человечность.

Бурса как бы подготовила почву для посева тех нравственно-этических начал, что внесла в эту почву потом Сечь и что дало такие богатые и роскошные всходы. Сечь закалила Остапа физически, а каким содержанием она наполнила духовный мир молодого запорожца, читатель знает это из раздела, посвященного Сечи. Сечь подготовила Остапа к главному, по разумению казаков, делу жизни — к подвигу.

Действительно ли Остап является человеком, жизненная позиция которого, отношение к людям, характер поступков могут служить образцом для подражания, — это обнаруживается в битве под Дубно и в последние минуты жизни Остапа.

В битве под Дубно Гоголь выделяет три эпизода, в которых раскрываются разные стороны личности Остапа. В эпизоде единоборства с хорунжим — зоркость Остапа, стремительность в нападении, сила, ловкость, яростность, истинно рыцарские качества, «начавшие приобретать широкие качества льва». В эпизоде избрания Остапа уманцами куренным атаманом подтвердилось то, что в Остапе налицо склонности будущего вождя, зрелого, умного, талантливого военачальника.

в эпизоде встречи с мертвым Андрием — благородство и человечность, что придает образу Остапа особую красоту.

Но авторитет Остапа у казаков-уманцев — это не просто результат счастливого сочетания его душевных и физических сил. Это результат его нравственной программы, его моральных норм.

В сцене казни писатель кладет как бы последний штрих на так четко выполненный портрет Остапа. Сцена казни — самый драматический момент в жизни Остапа. И здесь Гоголь вновь предстает перед нами как тонкий психолог, обладающий к тому же и чувством художественного такта, что свидетельствуется и характером описания этой сцены.

Городская площадь заполнена разноликой толпой. Посредине — эшафот. Расхаживающий у эшафота палач. Крыши домов, балконы усеяны народом. Все с нетерпением ожидают невиданного зрелища. Раздавшиеся крики: «ведут... ведут! казаки!» приводят собравшихся в нетерпеливое волнение. Взоры всех устремлены в ту сторону, откуда появятся казаки.

В сцене казни проступает конфликт двух начал, двух укладов: казацкого, народного и цивилизованного — Речи Посполитой.

Мир врагов развенчан автором, о чем говорит ироническое, чаще сатирическое описание толпы, отдельных, выхваченных из нее автором лиц, их внешнего вида, разговоров, которые среди них ведутся. Они даны так, что живое, человеческое в них перестало быть таковым. Как пример приведем цитату: «Хорошенькая ручка смеющейся, блистающей, как белый сахар панны, держалась за перила»[1]. Здесь причастие «блистающей» в падеже, числе и роде согласуется со словом панна. Панна — предмет, вещь.

Автор-сказитель в этой сцене не с толпой. Нет. Он с казаками. Они ему близки и дороги. Они живое воплощение и в мыслях и в делах высоких нравственных и этических начал, и Гоголь находит достойные их слова — слова простые, но они и возвышенные. Осведомительная, информационная речь незаметно переходит в плавную, приподнято-торжественную. «Прозаическое» сменяется эпическим: «Они шли с открытыми головами, с длинными чубами... Они шли не боязливо, не угрюмо, но с какою-то тихою горделивостью... Впереди всех шел Остап»[2]. Они пред лицом смерти спокойны, мужественны и

---

[2] Там же.

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 163.

бесстрашны. Они прекрасны и человечны. Слова дают ощущение величия и трагедийности совершающегося.

В сцене казни Остапа нет той неистовой поэзии «ужасного жанра», идущей, в частности, от романов Жюль Жанена, о которой говорит В. Виноградов, в статье «Романтический натурализм» (Жюль Жанен и Гоголь)[1]. У Гоголя нет картин мук, каковыми наполнялись с избытком произведения «неистовой» французской словесности. У Гоголя есть краткое: «Не будем смущать читателей картиною адских мук, от которых дыбом поднялись бы их волосы»[2] и указание, что Остап выносит терзания и пытки, как исполин. У Гоголя нет не только их изображения, но нет даже названий. Нет у него и эстетизации ужасов и жестокости.

Что же дает Остапу силу выстоять, принять пытки без крика и стона? Отчизна, сыновняя любовь к ней. Но Остап — живой человек, а не воплощение абстрактной идеи общего, коллективного, растворяющего в себе личность. И Гоголь нашел психологическую деталь, являющую в Остапе человека, гражданина и сына. Когда смертные муки стали непереносимыми, когда вызвали они в Остапе внутреннее смятение, когда «повел он очами вокруг себя» и увидел кругом только неведомые, чужие, враждебные лица, когда душевные силы стали покидать его, — тогда естественно, пишет Гоголь, охватывает человека желание увидеть не просто кого-нибудь из близких лиц, кто бы своим присутствием мог поддержать его. В такие минуты, пишет Гоголь, нужен «твердый муж, который бы разумным словом освежил его и утешил при кончине»[3]. Для Остапа таким мужем был отец — идеал рыцарства, стойкости, «суровой крепости духа». Именно к нему и обращается Остап «в минуту душевной немощи» со словами надежды: «Батько? Где ты? Слышишь ли ты?» «Слышу!» — раздалось среди всеобщей тишины»[4]. Это «Слышу» Тараса многозначительно. Оно огромно. В нем и торжество идеи товарищества в высоком его значении, в нем и нежная любовь к сыну, вера в него и гордость за него, ненависть к врагам и угроза мщения. Для Остапа же это «Слышу» — ни с чем не соизмеримая духовная поддержка.

Остап окончательно предстает как личность героическая. Возвышенность идеала, верность ему, стойкость и бесстрашие,

---

[1] См.: В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Academia. Л., 1929.

[2] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 164.

[3] Там же, стр. 165.

[4] Там же.

благородство и человечность, гармоническое слияние личного и общего — таким он входит в сознание читателя, и смерть, которую он принял, есть подвиг — коим Остап вошел в бессмертие.

Про таких, как Остап, будет сказано густое, могучее слово. О таких, как Остап, пойдет «дыбом по всему свету... слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них» [1].

*

* *

Если в лице Тараса и Остапа писателем опоэтизировано то, что составляет истинную сущность и красоту человека, что делает человека героем, и он, освещенный немеркнущим светом славы, остается жить в веках великим образцом для подражания, то в лице Андрия бескомпромиссно осуждено то, что «корою земности» заглушает в нем человеческое, делает человека несостоятельным, отщепенцем, что обрекает его на стыд и позор, — все эгоистическое, сугубо личное, индивидуалистическое, корыстное.

Этому подчинена и тема любви, которой отведено так много места на страницах повести. Она своего рода «проявитель» Андрия. Эта обычная для исторической романистики тема понята и раскрыта писателем, как уже указывалось, по-новому.

Гоголь наделяет Андрия богатством духовных сил, внешней красотой. Он вводит читателя в сложный мир переживаний Андрия, не снижает его образ, не окрашивает его в один черный цвет. Андрий — впечатлительная натура и страстная [2]. Его отличает от Остапа, от других казаков пылкость проявления чувств. Он любит панночку, чувствует красоту и негу любимой, и писатель в полный голос говорит об охватившей все существо Андрия страсти к полячке. Но любовь ставит Андрия в драматическое положение. Он знает, что такое долг, и в то же время любит прекрасную полячку, по казацким понятиям ненавистного сердцу казака недруга. Что победит: личное или общее? Что окажется истинным мерилом значимости человека? Какие мысли и чувства, владеющие человеком и определяющие его поведение в решающие моменты жизни, когда и

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 131—132.

[2] В повести есть еще один персонаж, напоминающий Андрия, схожий с Андрием. Он так же молод, внешне красив, пылок, горяч и так же безрассуден. Это польский гусарский полковник, «живая, горячая кровь, родной брат прекрасной полячки, обворожившей бедного Андрия». Он, охваченный желанием мщения, бросился «со всех сил за козаками», совершившими «неслыханное дело», и «прямо грянулся на утесы».

обнаруживает всего себя человек, составят его истинную красоту?

Ответ на поставленные вопросы надо искать в уяснении того, как складывался характер Андрия.

К подробному уяснению личности Андрия нас побуждает еще и то обстоятельство, что резко подчеркнутая броскость, присущая образу Андрия, предельно обостренные эпизоды, сюжетные ситуации (Андрий—полячка, Андрий—Тарас и др.) производят на читателя такое сильное впечатление, так действуют на воображение, что глубокое проникновение в характер Андрия, в его миропонимание, в его жизненную позицию закрывается чисто эмоциональным к нему отношением.

Мы отмечали, что круг впечатлений, которые впитывал в себя Андрий в детские и подростковые годы, те нравственные начала, которые отлагались в его сознании, те же, что и у Остапа.

При первой встрече с Андрием — в изображении братьев— у Гоголя индивидуализированных портретов нет. Перед читателем, как и перед Тарасом, стоят просто два дюжих молодца, «крепкие, здоровые лица которых покрыты первым пухом волос, еще ни разу не тронутых бритвой», стоят «неподвижно потупив глаза в землю». Оба даны как воплощение молодости, здоровья и силы. То же уничтожение всякого намека на индивидуализацию имеет место и в миргородской редакции, в собирательном числительном «*оба*» в словах Тараса: «А ну, побегите оба»[1]. Не дает основания сказать, на чьей стороне автор, и материал в окончательной редакции, где вместо **«оба»** находим неопределенное местоимение «который-нибудь» («А побеги *который-нибудь* из вас») [2].

Следующая, еще более выразительная зарисовка — Остап и Андрий перед отъездом в Сечь. Богатство и разнообразие красок пышного и блестящего, пригнанного во всех деталях наряда оттеняет их лица. Андрий, как и Остап, предмет любования и восхищения и читателя и автора. Они действительно оба хороши собой, оба в одинаковой степени. Внешне они являют собою совершенное творение природы.

Но внутренне они уже не одинаковы, за внешним сходством проступает внутреннее различие. И неудивительно. Мы встречаемся с ними, прошедшими уже через суровый период юношеской возмужалости — период пребывания в бурсе. Это внутреннее различие заметно обнаруживается на следующей

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 279.

[2] Там же, стр. 41.

же странице повести. Так, Остап не может равнодушно слушать насмешки над собой и братом. В нем заговорили и чувство собственного достоинства, и готовность постоять за себя, проучить обидчика, хотя бы им оказался родной отец. И Остап славно бьется с Тарасом, а Андрий занял позицию стороннего наблюдателя. Более того, когда Тарас бросает в лицо Андрию ряд язвительных слов: «байбак», «собачий сын» и особенно оскорбительное для мужского самолюбия «мазунчик», Андрий не отвечает, хотя он горяч и до «чести» своей крайне щепетилен. Или — когда Тарас, во время товарищеской пирушки подшучивая над своими сынами, говорит: «А признайтесь, сыны, крепко стегали вас березовыми и свежим вишняком по спине и по всему, что ни есть у казака» и т. д. Остап считает эти слова теперь уже ненужными и «хладнокровно» (в миргородской редакции: «флегматично») говорит: «Нечего, батько, вспоминать, что было, — что было, то прошло». Реплика Андрия в миргородской редакции мало чем отличается от хладнокровного ответа Остапа: «Теперь мы можем расписать всякого саблями да списами. Вот пусть только попадется татарва»[1]. В окончательной редакции она носит совсем иной характер: «Пусть теперь попробуют. Пускай только теперь кто-нибудь зацепит. Вот пусть только подвернутся теперь какая-нибудь татарва, будет знать она, что за вещь казацкая сабля»[2]. В реплике обнаруживается темперамент, огонь молодого необузданного стремления. В ней все броско, эффектно, но это больше от запальчивости, сиюминутного порыва, чем от убежденности.

Мелочи, скажет читатель. Да — мелочи. Но внимание к мелочам и деталям художественного произведения — неотъемлемое обязательное условие всякого исследователя. Мелочи, детали, и особенно в тех случаях, когда дело касается человеческого характера, имеют первостепенное значение.

Дополним сказанное еще одной деталью.

Во время поездки в Сечь, когда Тарас, Остап и Андрий потеряли из виду и хутор, и дом, и вершины дерев, когда пропал из виду и одиноко торчавший над колодцем шест — и вместе с ним ушло в безвозвратное прошлое и детство, и игры, когда всех троих охватила глубокая дума, тогда перед умственным взором Остапа встал печальный и скорбный образ матери. Андрий же ушел в воспоминания о полячке, в думы о себе.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 283.
[2] Там же, стр. 45.

Эти думы свидетельствуют, что есть во внутреннем облике Андрия, в его натуре личная «особинка». Она отчетливо начала обнаруживаться и развиваться во время пребывания его в бурсе. Индивидуализация характера становится заметнее. Бурсацкая наука давалась Андрию без особых усилий, но зато вряд ли она и оставила в его сознании заметный след. Он, как и Остап, смел, ловок и предприимчив. Живость характера часто увлекала его в рискованные предприятия, в которых Андрий был предводителем. Но он всегда старался уклониться от ответственности. Иногда с помощью «изобретательного ума» своего ему это удавалось. Но это значило, что под наказание подводил он кого-то из своих товарищей. Поступок, которого бы никогда не совершил Остап. Значит, на Андрия нельзя положиться, нельзя довериться ему. Вряд ли у Андрия есть искренние и верные друзья. Есть у него временные «дружки», участники лихих набегов на рынки, участники рискованных предприятий.

Андрий живет в смутных ожиданиях чего-то, его душе были доступны и другие, кроме жажды подвига, чувства. «Потребность любви вспыхнула в нем живо... Женщина стала чаще представляться горячим мечтам его»[1]. Он начинает тщательно скрывать от всех владеющие им и тревожащие его чувства. Он все дальше и дальше начинает отъединяться от товарищей, и в последние годы пребывания в бурсе часто бродит уже «один в каком-нибудь закоулке Киева», иногда забирается в улицы аристократов, «заглядывается на прихотливую архитектуру домов». В одну из таких уединенных прогулок и происходит его встреча с дочерью Ковенского воеводы, завершившаяся дерзким проникновением бурсака в спальню красавицы. Встреча и представляет собою завязку той драмы, которая разрешится затем позорной смертью Андрия. Андрием владеет стихийное стремление постигнуть запретное: красоту, любовь, счастье. В его душевный мир ворвалось новое, яркое, впечатляющее. И если воспоминания есть одна из форм встречи, то за время переезда из дома в Сечь Андрий умом и сердцем был именно с этим новым и ярким, с полячкой, т. е. с тем, что является глубоко личным, субъективным.

С мыслью о полячке Андрий приехал и в Сечь.

Сечь не могла не захватить Андрия. Его занимали «и разгульные обычаи Сечи и немногосложная управа и законы, раздолье и воля». Вся атмосфера, воздух Сечи отвечали пыл-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 55.

кой молодости. Андрий, как и Остап, «кинулся со всем жаром юности в разгульное море, забыл вмиг и отцовский дом, и бурсу, и все, что прежде волновало душу, и предался новой жизни... и скоро стал на хорошем счету» [1].

Чем же окажется Андрий, вступивший в пору полной зрелости, проходя ту же суровую проверку, какую проходил Остап, проверку огнем?

Война — самая суровая школа жизни. В буднях ее быстро мужает человек, ибо здесь, в один миг, он испытывается на смелость, выдержку, верность, проверяется его готовность и уменье забыть себя во имя общего.

Андрий — натура страстная, «вживаясь» в боевую страду, предстает как человек отваги, яростного порыва. Он не знает раздумий, расчетов, а весь отдается романтике сражений. В яростном порыве он увлекает за собою молодые горячие головы, совершает такие дерзкие вылазки, что они производят ошеломляющее впечатление даже на опытных и закаленных в боях казаков, они приводят в удивление и Тараса, наполняя его сердце гордостью за смельчака сына.

Что же руководит Андрием в бою? Любовь к отчизне? Верность законам Сечи? Чувство товарищества? Ненависть к врагу?

Андрий не задумывается над тем, во имя чего идут на смерть и он сам, и его соотечественники. Он отдается войне — как войне. «Пиршественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах все мелькает и мешается, летят головы, с громом падают на землю кони, а он несется, как пьяный, в свисте пуль в сабельном блеске и в собственном жару, нанося всем удары и не слыша нанесенных» [2]. В приведенном отрывке набросанная картина битвы дана «зрением» Андрия, не казака, а Андрия личности, индивидуума, выделившегося из коллектива. Картина писана резко романтической кистью. Ее детали, лексика носят романтический характер и Андрий предстает со всеми присущими именно романтическому характеру чертами [3].

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 67.

[2] Там же, стр. 85.

[3] В миргородской редакции нет этой романтической наполненности. Ее элементы и имеют, но очень скромное место. См.: «Андрий также погрузился весь в очаровательную музыку мечей и пуль, потому что нигде воля, забвение, смерть, наслаждение не соединяются в такой обольстительной, страшной прелести, как в битве» (Н. В. Гоголь, т. II, стр. 313).

Если нет битвы, азарта игры, Андрию томительно и скучно. Ничем не контролируемая страстность, необузданность, сиюминутная запальчивость, нежелание считаться ни с чем и ни с кем, ни даже с собственным голосом рассудка лежит в основе его поведения. Это и приведет Андрия к катастрофе. И Гоголь, верный правде характера, ставит Андрия в положения, полностью оправданные обстоятельствами и логикой характера.

Резкий перелом в судьбе Андрия происходит после встречи его с татаркой, служанкой полячки. Можно ли считать эту встречу случайной? У Гоголя ей дана вполне реалистическая, жизненно-правдивая мотивировка. Отец полячки очутился в Дубне воеводой по долгу службы. Со стен осажденного города полячка могла увидеть и действительно увидела в лагере запорожцев Андрия. Она не забыла, какое впечатление произвела на Андрия в Киеве, и приказаал служанке пробраться в лагерь запорожцев, напомнить о себе Андрию и просить о помощи.

Не занимаясь анализом душевного состояния Андрия, как психологическим процессом, Гоголь все же позволяет читателю понять это состояние. «Много всяких чувств пробудилось и вспыхнуло в молодой груди казака» при виде татарки, говорит Гоголь, и сказанное им дальше делает ясным, что то, что когда-то заронила в сердце Андрия полячка, не исчезло. Оно только под действием других властных обстоятельств ушло вглубь, но на самом деле развивалось, крепло, и достаточно было только внешнего толчка, чтобы чувство вспыхнуло с новой силой.

Сложность душевных движений в Андрии в эти минуты можно постигнуть, глядя на его лицо: сначала граничащее с испугом недоумение при виде склонившегося к нему незнакомого человека, затем напряженное всматривание в фигуру незнакомки, как бы уход в себя, в воспоминания о чем-то далеком, нетерпение узнать незнакомку, затем стремительно срывающиеся с языка нетерпеливые вопросы: «где панночка? жива еще?. . . Да что же она, замужем?» и т. д. выдают всю гамму чувств, вспыхнувших в Андрии, когда он узнал в татарке служанку полячки. Здесь и желание видеть ее, слышать ее голос, смутная надежда от вести, что она незамужем, и жалость, когда Андрий узнал о мучительных ее страданиях.

В эту роковую минуту Андрий забыл, что он казак, что отец полячки, она сама — враги его и его народа. Личное

властно захватило его и определило дальнейшее его поведение.

Если в первые мгновения Андрий весь во власти охватившего его порыва, вероятно, не отдает себе отчета в своих поступках, то через несколько минут он уже понимает, что делает он постыдное и бесчестное, но... делает.

Встреча Андрия с полячкой в городе до конца проясняет нам суть Андрия. В сцене раскрывается весь процесс предательства Андрия. Сначала изумление при виде полячки, «женщины во всей развившейся красоте своей», затем чувство негодующего недовольства тем, что его грубая казацкая натура недостойна полячки, не в состоянии выразить словами владеющее им чувство. Андрий вознегодовал не на то, что он казак, а вознегодовал на то, что освящено Сечью, коллективом. (Этого отчуждения не было в миргородской редакции, чуть наметилось оно в промежуточной, в окончательной проявилось с полной категоричностью[1].) И наконец бурное стремительное излияние, в котором утверждается та жизненная философия, те нравственные принципы, которые определяют его жизненную позицию, его поведение.

Обратим предварительно внимание на внешний облик представшего перед полячкой Андрия. Андрий стоит перед пораженной полячкой во всей красе и силе юношеского мужества, «ясною твердостью сверкал глаз его, смелою дугой выгнулась бархатная бровь, загорелая щека блистала всей яркостью девственного огня и, как шелк, лоснился молодой черный ус»[2].

Андрий действительно красив. Гоголь, верный художественной правде, находит для выражения охватившей Андрия страсти слова, полные огня и силы, высокого красноречия. Его обращение к полячке — это речь-исповедь, в которой вылился стихийный взрыв любовного порыва во всей неотразимой силе своей. Речь изобилует восклицательными и вопросительными интонациями, сталкиваемыми синонимами: *продам, отдам, погублю, откажусь, кину, брошу, сожгу, затоплю, ни силой, ни молитвой, ни мужеством* и т. д., нагнетающими фразу повторами: *понесу в сердце, понесу, пока станет моего веку,* и т. д.

---

[1] См.: «Не мне, проведшему жизнь в бурсе и на Запорожьи, говорить так, как в обычае говорить там, где бывают короли, князья и все, что ни есть лучшего в вельможном рыцарстве. Вижу, что ты иное творение бога, нежели все мы, и далеки перед тобою все другие боярские жены и дочери-девы». (Н. В. Гоголь, т. II, стр. 163).

[2] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 101.

Эта речь-исповедь соответствует и характеру Андрия, и конкретной ситуации. Андрий, весь во власти охватившего его чувства, не рассуждающий, не думающий о последствиях, в неудержимом порыве своем производит сильное впечатление, располагает к себе искренностью, страстностью, горячностью своих лирических признаний.

Каково же содержание, смысл этих признаний, та философия жизни, которую они в себе несут и утверждают? «Царица!» — вскрикнул Андрий, полный и сердечных, и душевных и всяких избытков: «Что тебе нужно? чего ты хочешь? прикажи мне! Задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, — я побегу исполнять ее! Скажи мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, — я сделаю, я погублю себя... и погубить себя для тебя, клянусь святым крестом, мне так сладко»[1].

Когда полячка напоминает Андрию, в чем его «долг и завет», что его зовут «отец, товарищи, отчизна», а поляки и она сама — враги ему и его соотечественникам, Андрий так отвечает на это: «А что мне отец, товарищи, отчизна? Так если ж так, так вот что: нет у меня никого! Никого, никого! Кто сказал, что моя отчизна Украйна? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть — то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты! Вот моя отчизна!.. И все, что ни есть, продам, отдам, погублю за такую отчизну!»[2]

Это миг, мгновенье, «свободное проявление потенциальных сил человека» (Гегель), то, что характеризует романтического героя. И надо сказать, что Гоголь не унижает здесь Андрия, не мельчит и образа панночки, как это проявилось в миргородской редакции в элементарной, примитивной, избитой романтической лексике (« с пожирающим пламенем страсти», «пожираемый голодом, я умру, как и ты», «нет моя панна, нет моя прекрасная!», «как электрически — пламенная щека ее коснулась его щеки, и лобзание, — у какое лобзание»[3] и т. д.). «Отчизна моя ты» (не «теперь я ваш» — как в миргородской) — не Польша, а полячка, любовь. Она заслонила ему все: отчизну, мать, отца, брата, товарищей и ее он не предаст.

Круг замкнулся. Процесс отчуждения завершился. Случилось неслыханное и страшное: предательство. Эпизод с полячкой заканчивается в повести авторским лирическим восклица-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 103.
[2] Там же, стр. 106.
[3] Там же, стр. 318.

нием огромной силы, в котором выражена горечь Украйны и казацкого рыцарства, потерявших одного из храбрейших своих воинов, и глубокое отчаяние Тараса, на стыд и позор себе породившего такого сына.

То, что Андрий перешел на сторону врага, и физически полностью определяется его характером. Его слова Янкелю: «Скажи отцу, скажи брату, скажи козакам, скажи запорожцам, скажи всем, что отец — теперь не отец мне, брат — не брат, товарищ — не товарищ и что я с ними буду биться, со всеми буду биться» [1], — это слова не просто перебежчика, а активного врага, которому нет и не может быть оправдания. Отныне Андрий навсегда и безвозвратно вычеркнут из ряда запорожцев. Погиб и казак, сечевик. Погиб и человек, ибо человеческое в понимании Гоголя не определяется эгоистическим, корыстным, забвением высоких моральных ценностей. Он изменник — отвергнут отчизной, он больше не сын ее. Он проклят отцом, обречен на вечный стыд и позор.

Почему же Андрий, храбрейший из казаков, не стал их гордостью и славой? Почему он, красивейший из сынов Украйны, опозорил свою красоту? Носителем и выразителем каких нравственных и этических начал он является и каково отношение автора и наше к этим началам?

Все сказанное об Андрии ранее позволяет говорить о нем, как о характере, имеющем длительную литературную традицию, как о характере романтическом. Романтическая концепция личности утверждала абсолютную свободу личности, как освобождение ее от оков общественных и государственных.

Писателя-романтика интересовала личность, преданная своему идеалу, во имя него готовая идти на муки, на смерть, личность резко отличительного склада. Поэтика романтизма служила не описанию будничного, прозаического, а высокого, исключительного. Писатель-романтик дает характер в порыве, в момент свершения необычного, ошеломляющего.

Свобода личности, когда действия этой личности противопоставлены воле коллектива, понималась как абсолютная свобода у таких романтиков, как Байрон, Шелли. Воля делала героев их произведений неповторимыми, не похожими на других. Их герои-личности создавали свои законы и только ими руководствовались в жизни.

В свое время такое освобождение личности носило несомненно прогрессивный, если не сказать более, революционный характер.

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 113.

Русский романтизм 20—30-х годов XIX в. нес в себе нечто иное. В нем имели место не только поэтизация, но и элементы критики индивидуалистического начала (Пушкин, Лермонтов), ибо отъединение личности от общества в их представлении ограничивало возможности личности, приводило к образованию пропасти между личностью и обществом.

Гоголь продолжает традиции русского романтизма, но в развенчании той линии в романтизме, где утверждался культ ничем не ограниченной личной свободы, индивидуалистического своеволия, он пошел дальше своих великих современников.

У Гоголя свободен и прекрасен не тот, кто нарушает общие законы и создает свои, не тот, кто противопоставляет свое «я» коллективу, а тот, кто своими действиями способствует торжеству общественного блага.

Для Гоголя эпическое — это естественное, народное, и чем более его Тарас и Остап сливаются с Сечью, с коллективом, тем более, как мы и пытались показать, они свободны. Личность, индивидуальность становится ценной только тогда, когда ее поступки совпадают с требованиями общества.

Такова концепция личности, лежащая в основе всего образного строя повести и определившая отношение Гоголя к основным ее героям.

Его Андрий считает себя свободной личностью, принадлежащей только себе и никому больше, что он волен поступать так, как он захочет. Законом для себя и для всех он считает только свои желания. Он уверен, что вне его нет правды, что он, Андрий, и есть критерий истинности этических норм, следовательно, не обязан никому отдавать отчета ни в своих стремлениях, ни в своих поступках. Ему все дозволено. Эти принципы и являются его нравственным ориентиром.

Молодой и пылкий, он без раздумья и без колебаний отдался влечению сердца. А разве он не имел на это права? Разве не это делает Андрия личностью, а не выражением общего? Да и властен ли полностью разум над чувством? Возможна ли вообще абсолютная их гармония? И так ли уж это прекрасно: управлять своим чувством настолько, чтобы оно беспрекословно подчинялось рассудку? Станет ли человек счастливее? Не станет ли он духовно беднее оттого, что освободится от сердечных мук? И разве страсть к полячке не окры-

ляет Андрия, не придает ему силу покоряющего очарования?

Выясняя суть и нравственный смысл драматической судьбы Андрия, Белинский решительно отказывается судить Андрия за то, что он «без размышления отдался велению сердца». Полнота натуры, кипящей юными силами, полностью оправдывает его поступки. Но Белинский говорит и правильно говорит и о другом, о том, что человек живет в мире, в обществе, и мир, общество вправе требовать от утверждающей свои субъективные законы личности того же, что требует она от общества: понимания интересов общества, и чтобы личность считалась с ними. Личность и общество неразрывно связаны между собой. И только тогда, говорит Белинский, есть полная глубокого и разумного содержания жизнь и личная и общая. Если же они не совпадают, находятся в непримиримом противоречии, то столкновение неизбежно, и тогда отдельный человек или победитель, или побежденный [1].

Андрий, с его личностным отношением к жизни, не задумывается над тем, что же несет в мир его философия личного, эгоистического — расцвет личности и общества или наоборот. Натуры, подобные Андрию, порывистые и необузданные в своих порывах, если они живут только ими, — опасны и страшны. Они способны на все, о чем свидетельствует и разработанная Гоголем тема любви.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» у Гоголя любовь большое, красивое поэтическое чувство. Она делает человека возвышенным, душевным, человечным, благородным, раскрывает в человеке лучшие его качества. Левко в «Майской ночи» помогает панночке-русалке найти мачеху-ведьму, погубившую ее. Вакула унижает зло, обрекает на вечное посрамление черта и тем как бы ограждает людей от дурного влияния.

Включила ли Андрия его любовь в широкий мир, обогатила ли, подняла ли его? Нет. Она заслонила от него мир и людей. Андрий забыл все: забыл долг, отца, брата, товарищей и совершил неслыханное в летописях казачества черное дело. Он изменил родине, стал предателем. Андрий освободил себя от ответственности перед людьми. Эгоизм чувства привел Андрия к потере того, что является высшим выражением человеческого достоинства, — к потере чести. Автор же повести считает, что чем выше человек, тем выше его понятие о чести,

---

[1] См.: В. Г. Белинский, т. III, стр. 444—447.

о долге, тем выше нравственные критерии, лежащие в основе понятия о чести. Любовь же у Андрия несет человеку бесчестье и пагубу родине. Она преступна.

Продолжая исследование природы конфликта, Белинский определяет его так: в Андрии вступили в противоборство влечение сердца и идея нравственного долга, о котором он мгновенно забыл. Именно в таких людях, как Андрий, коллизия носит трагический характер, ибо исповедуемые им принципы и охватившее Андрия влечение с неотвратимостью приводят к катастрофе. Падение Андрия было неизбежно. Он мог быть с полячкой, только изменив нравственному долгу, изменив отечеству[1]. Более того. Вдумываясь в создавшиеся обстоятельства и в характеры людей, можно с уверенностью сказать, что чем бы внешне конфликт ни закончился, ощущения полноты жизни, внутреннего удовлетворения у Андрия нет и не будет.

Даже если допустить для Андрия внешне абсолютно благополучный исход: Андрий жив, что он с полячкой, то и в этом случае его счастье не будет полным.

Во-первых, в глубине души Андрий знает, что его поступок бесчестен, безнравственен. Во-вторых, для полноты жизни ему надо стать поляком, и не внешне, а внутренне, по духу. В-третьих, вряд ли примут его новые соотечественники-поляки без неприязни, да он и не сможет забыть навсегда то, что впитано с молоком матери, а в Польше не сможет обрести новую родину, более дорогую и милую, чем прежняя — Украина.

Смерть Андрия — это не только справедливая кара, но и спасение, лучший для него выход.

Случай с полячкой, подобно лакмусовой бумажке, до конца проявил человеческую сущность Андрия. Он эгоист по мироощущению, находится во власти своих эгоистических устремлений. Он преследует одну цель: удовлетворение своих эгоистических инстинктов и порывов. И так ли уж случаен сам случай, после которого между Андрием и окружающими его пролегла полоса отчуждения? «Человек за все платит сам», — говорил Горький. Но, может, в данном случае возмездие кажется непомерно тяжелым, суровым, жестоким? Может, с хорошим, в основе, человеком случилось нехорошее дело? Может, на Андрия нашло какое-то «затмение» и Андрий не ве-

---

[1] См.: В. Г. Белинский, т. III, стр. 444—447.

дал, что творил? Казацкий мир справедливо считал, что уважение надо заслужить и удерживать его поступками, действиями, всем образом жизни. И если в какой-то сложный момент кто-то поступит вопреки совести, долга и тем самым уронит себя в глазах окружающих соотечественников, то винить в этом случае надо только себя. И никого больше. Бесполезно упрекать людей в грехе неблагодарности. Они правы, сурово осуждая всякое проявление черствости, корысти, эгоизма.

У Тараса, Остапа и других казаков в жестокой битве за национальную независимость возрастает чувство ответственности за судьбу Сечи, Украйны, за судьбу товарищей. Интересы Андрия, его деятельность противоречат законам, морали, нравственности коллектива. Андрий обретает свободу, сбрасывая с себя всякие обязаности, всякую ответственность за судьбу Сечи, товарищей. Измена Андрия выключает его из мира Сечи, отчуждает его. Все его мысли, действия, поступки подчинены страсти и он — себя, мир и других людей воспринимает только в свете этого пагубного чувства. Андрий, рвущийся к полной свободе, к утверждению себя, как личности, чем больше вкладывает сил, эмоций в свое чувство к полячке, тем менее он оказывается свободен, тем более он порабощен. Он принадлежит не себе, а полячке. Он становится рабом ее.

Андрий, себялюбец и эгоист, ставший изменником и предателем, не мог и не может рассчитывать ни на пощаду, ни на снисхождение. Он заслуживает только смерти. А разве могло быть иначе? Запорожцы, Тарас воспитывались в духе нетерпимости к проявлению эгоизма, и эта нетерпимость является жизнеутверждающим нравственным началом. Она показатель морального здоровья, высокой требовательности, душевной щедрости человека и коллектива.

И с полной ответственностью можно говорить о том, что чем воинственнее и наступательнее эта нетерпимость, тем меньше будет случаев, когда по малодушию, эгоизму совершается зло, тем чище, лучше, красивее будут становиться люди и жизнь.

Но нельзя сказать, чтобы писатель сразу же после того, как Андрий стал рабом страсти, потерял к нему всякий интерес, начал сразу чернить его. Глаз читателя по-прежнему задерживается на его облике. Андрию присущи та же молодость, та же стройность и гармония форм, но что-то лишающее Андрия сердечного участия уже привнесено в него. Это что-то

пришло к Андрию из другого мира, с другими представлениями о красоте и рыцарстве. Красота Андрия, ставшего польским рыцарем, приобрела внешний характер. Отделанные золотом наплечники, нарукавники, шапка и пояс, повязанный на руку дорогой шарф делают образ Андрия — не казака, а уже шляхтича — эффектным, щегольским, броским, но без внутренней одухотворенности. Он вызывает недоуменное удивление несообразностью чуждого и чужого ему наряда. Он не владеет больше сердцем читателя, не вызывает ни удивления, ни восхищения и тогда, когда появляется во главе гусарского полка. В нем та же, уже знакомая нам броская, эффектная, внешняя красота (медная шапка, вылетевшие из-под нее черные волосы, развевающийся на руке дорогой шарф). Он весь объят пылом и жаром битвы, весь в стремительном движении, сыплет удары направо и налево. Он знает, за что пошел против отчизны, отца, братьев, товарищей. «Кудри, кудри, длинные, длинные кудри и подобная речному лебедю грудь, и снежная шея, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев», — вот что теперь дороже всего Андрию, вот что является теперь предметом его желаний и стремлений, смыслом и целью его жизни. Кудри, блестящий шарф, вышитый руками первой красавицы, торжествуют над материнским благословением — образом из Межигирского монастыря, личное,эгоистическое, а не любовь к отчизне, не братство и товарищество.

Участие Андрия в битве вызвано жаждой личной славы, желанием заслужить дорогой для него подарок, радостью скорой встречи с любимой. И он несется всех «бойчее», ничего не видя перед собой, кроме оставленной в городе красавицы. Удар плашмя казацкой шашки по спине, воспринятый как личное оскорбление, еще более подстегивает Андрия. И в действиях Андрия проявляется больше от неудержимости безрассудного порыва, чем от истинного мужества.

Но безрассудный порыв вмиг пройдет, как только изменятся в неблагоприятную сторону обстоятельства. А ведь именно тогда-то и проявляется истинная сущность человека. Как только Андрий предстал перед Тарасом, а в этом эпизоде последний олицетворяет собою нелицеприятного, сурового, неумолимого, но справедливого судью, перед которым никакие увертки, никакой обман или ложь, помогавшие когда-то Андрию в бурсе уйти от ответственности, не помогут, «Андрий затрясся всем телом и вдруг стал бледен, как полотно». На все вопросы судьи-отца Андрий молчит, ему нечего сказать в свое оправдание. Какое же чувство владеет Андрием? Можно ли утверж-

дать, что Андрий оказался в трагическую для него минуту трусом[1].

Нам представляется, что душевное смятение Андрия идет от сознания позора, который он навлек на себя, изменив высоким моральным ценностям. Он отщепенец, противопоставивший себя миру, в сущности, духовно пустой. Просить о пощаде он не смеет и не будет. Он знает отца, знает, что кара неотвратима и справедлива. Молчание Андрия — это признание своей виновности в содеянном тягчайшем преступлении, признание в отступничестве от всего, что дорого Тарасу, казакам, автору. И суровый приговор Тараса, освещенный высоким нравственным законом, справедлив.

Правда, уста Андрия шепчут про себя что-то, но это не те слова, которые могут придать человеку и силу и твердость, это *не отчизна* и *не мать*, способная в своем сердце нести такое большое чувство материнской любви и нежности, что оно может растопить в себе чувство страха, снять его. И отчизна, и мать — это навсегда, навечно, никогда не изменит. Андрий же шепчет, как заклинание, имя ветреной полячки, чувство которой непрочно и хрупко. Оно тоже не более, как порыв.

Мы знаем, что совсем иначе ведут себя Остап и казаки, попавшие в полон к врагу. Они знают, что им не будет пощады. Они знают, что будут преданы пытке и потом мучительной смерти, но перед лицом смерти они мужественны, спокойны и бесстрашны, потому что у них есть внутренняя несокрушимая опора. Опора — это отчизна, за славу и счастье которой они умирают. Чистота и возвышенность этического идеала, вера в конечное торжество правого дела, именно это освещает их смерть, неизбежную, как заход солнца, полный красоты.

---

[1] В первой миргородской редакции (1835 г.) Андрий действительно струсил. Вот что там написано. Когда Тарас «с небольшим числом бросился, как бешеный, на отряд поляков», которыми командовал Андрий, «Андрий узнал его издали и видно было... как *он весь затрепетал. Он как подлый трус* спрятался за ряды своих солдат, и командовал оттуда своим войскам... Тарас уже бросил и саблю, и ружье, и размахивал только одной ужасной, непомерной тяжести, булавой, усеянной медными иглами.. Бледный, он (Андрий — *А. Д.*) видел, как гибли и рассеивались его поляки, он видел, как последние, окружавшие его, уже готовы были бежать; он видел, как уже некоторые, поворотивши коней своих, бросали ружья. *«Спасите!* кричал он *отчаянно простирая руки:* куда бежите вы? Глядите: он один!»... *Отчаянный* Андрий *сделал усилие бежать,* но поздно: ужасный отец уже был перед ним». В окончательной редакции такая открытая дискредитация Андрия была писателем снята (Н. В. Гоголь, т. II, стр. 321. Курсив везде мой — *А. Д.*).

Сцена казни Андрия также отличается яркостью изображения, высоким эмоциональным накалом, захватывает остротой положений. Она по праву может считаться идейно-эстетической кульминацией повести. Разность и резкость нравственных позиций Тараса и Андрия нагнетают драматизм, ведут ко все большему его нарастанию. Многотемность повести стянута единым конфликтом, выраженным «комплексно» в открытой борьбе, в противоречии характеров. Именно здесь, в этой сцене, едины «сквозное и сверхсквозное действие», понимаемые как «подводное течение» (терминология К. Станиславского — *А. Д.*). Сцена образно концентрирует в себе развитие всех тем и планов повести. Она писалась в минуты высокого творческого напряжения, когда перед духовным взором писателя отчетливо стояли и Тарас, и Андрий — носители взаимоисключающих концепций нравственно-этических норм.

Гоголь жил бурей сложных душевных движений Андрия и Тараса, глазами последнего он дал портрет убитого им сына, его устами произнес и бескомпромиссный приговор.

Но Гоголь хочет заставить читателя не только пережить смерть Андрия, но и глубоко задуматься над этой смертью, извлечь из нее нравственный урок для себя.

Гоголь привлечет внимание и к мертвому Андрию, напишет о нем совсем немного, но это немногое наполнит большим содержанием. «Как хлебный колос, — читаем в повести, — подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова»[1].

Эти строчки возбуждают в читателе самые противоречивые чувства. Образная структура сравнения, эмоциональное его наполнение создают впечатление полной незащищенности и невольно трогают. «Остановился сыноубийца и глядел долго на бездыханный труп», — пишет далее Гоголь. Жестокое, страшное слово «*сыноубийца*», употребленное писателем, несет в себе указание на огромное нравственное потрясение Тараса. Это подтверждается и внешним портретом Андрия, увиденным автором, и раздумьями над ним и автора, и Тараса. «Он был и мертвый прекрасен, — говорит автор, — мужественное лицо его, недавно исполненное силы и непобедимого для жен очарования, все еще выражало чудную красоту: черные брови, как траурный бархат, оттеняли его побледневшие черты»[2]. Удиви-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 144.
[2] Там же.

тельный по своей впечатляющей силе портрет. И что в нем особенно примечательно, так это то, что перед нами как бы прежний Андрий, прежний сын Украйны, а не польский рыцарь. На нем нет броского польского наряда, в каком мы видим Андрия, стремительно несущегося на коне впереди польского гусарского полка.

Элемент поэтизации Андрия здесь налицо. Его красота, молодость, смелость, мужество, способность на захватывающее всего человека чувство, поклонение красоте, возвышенный порыв своей силой вызывают удивление и любование, и негодование и горечь, и зависть, и восхищение. В портрете мы видим все, что составляет неотъемлемые признаки подлинной человеческой, именно человеческой красоты: и мужественное и чуть побледневшее лицо, и черные, как бархат, брови, и смелость, и страстность. В Андрии как будто есть еще трепет жизни. Острота и драматизм сцены усиливают впечатление. И отношение Тараса к Андрию выражено предельно ясно: «Чем бы не казак был? И станом высокий, и чернобровый, и лицо, как у дворянина, и рука была крепка в бою!» Вся сцена, произнесенные Тарасом слова свидетельствуют о том, что писатель видит в Андрии прекрасные задатки, неосуществившиеся надежды.

Из этюда Гоголя «Женщина», из его статей «Скульптура, живопись, музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Последний день Помпеи» можно заключить, что писатель ищет гармонии в жизни и в искусстве, что для него прекрасное — в гармонии общего и частного, варварского и человеческого, героического и обыденного[1].

В подтексте повести «Тарас Бульба» можно почувствовать желание Гоголя видеть и в дикой вольнице способность и на героические поступки, и красоту частной жизни, возможность сочетания героического начала Сечи и любви к полячке.

Но Гоголь понимает пагубность и самой высокой личной страсти, если она ведет к забвению долга. В век борьбы, в век жестоких битв во имя великих целей думать о личном, противопоставлять личное, сугубо индивидуалистическое, корыстное — не это составляет истинную красоту человека. И наповерку оказалось, что все, что видит Тарас в Андрии, — это только оболочка, внешнее. Андрий совсем не то, чем он кажется. Он предатель, и хотя предательство выросло не на почве равнодушия, голого расчета, это не снимает с Андрия

[1] См. ст. «Последний день Помпеи». — Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 107—114.

вины, даже не смягчает ее. В интонации, с какой говорит Тарас о красоте Андрия, нет ни восхищения, ни горечи, ни просто участия. Отсюда логично окончательное об Андрии суждение: «пропал, пропал бесславно, как подлая собака»[1]. Красота Андрия оказалась ложью. Красоте соответствует величие души, а не подлое предательство. Если нет величия души, значит, нет и благородства, значит, внешняя красота только обманчивая форма, несущая в себе низкую ложь. Внешняя красота — обман и ее гибель не должна вызывать жалости. Гибнет не человек, а «подлая собака». Личное, эгоистическое разоблачается и отвергается писателем как безнравственное, аморальное и антинародное.

Анализ образов казаков, Тараса, Остапа, особенно Андрия, выраженного к ним отношения позволяет уяснить сложность и своеобразие позиции, занимаемой Гоголем по вопросу концепции личности в эстетической системе романтизма своего времени.

*

* *

В повести «Тарас Бульба» обнаруживаются красота и духовное богатство личности самого повествователя. Повествователь не только эпический сказитель, стремящийся «воскресить минувший век во всей его истине», погрузить читателя в художественно-воссоздаваемый им мир истории, он и поэт-лирик, обнаруживающий острую заинтересованность в событиях, в судьбах героев, открыто выражающий воодушевление и чувство восторга при описании особо любимых предметов. Он говорит так, словно сам участвует в битвах, с тоской и тревогой следит за тем, как будут развертываться события, радуется удачам, призывает казаков к новым подвигам, скорбит с ними о потерях, восхищается пространствами, яркостью красок, богатством жизни степи. Он любит то, что любят его герои, ненавидит то, что ненавидят они. Он сливается с ними.

Его речь торжественна и взволнованна, богата живой красочностью, конкретностью словесного выражения, богатством

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 144. Слово «собака» применительно к Андрию употреблено у Гоголя дважды, и примечательно, что в обоих случаях — после совершенно сходных внешних портретов. В первый раз — к Андрию, польскому рыцарю, которого писатель, наделив всеми атрибутами внешней красоты, скажет: «понесся, как молодой борзой пес, красивейший, быстрейший и молодший из всех в стае» (стр. 142).

В сравнении есть слова высокого одобрения: «молодой», «красивейший», «быстрейший», «молодший», но «пес» — человек, способный на самые низкие поступки. См. «Словарь русского языка», составил С. И. Ожегов, изд. 2. М., 1952, стр. 465.

разговорно-бытовой, профессиональной и жаргонной лексики и фразеологии[1].

Но писатель — не моралист. Действующие лица его повести не являются прямыми выразителями личных понятий и вкусов автора, не несут в себе открытых назидательных сентенций.

Эпическое, повествовательное, объективное и «личное» своеобразно проявляются у Гоголя и в пейзаже, который органически вплетается в художественную ткань произведения. Пейзажная живопись в «Тарасе Бульбе» во многом напоминает принципы живописания природы в «Вечерах». То же тяготение к многокрасочности, к ярким, по преимуществу резким цветам, та же картинность, рельефность, та же лирическая окраска картин природы, тот же восторженно-патетический тон.

Так, степь Гоголя необъятна, как море, и образ моря проходит через все ее описание. Мы постоянно встречаемся с такими выражениями, как: «незримые *волны* длинных растений», «поверхность земли представлялась зелено-золотым *океаном»,* «чайка купалась в синих *волнах* воздуха», «свежий обольстительный, *как морские волны,* ветерок», открывшийся перед глазами внезапно Днепр «веял холодными *волнами* и расстилался ближе, ближе, и наконец, *обхватил половину* всей поверхности земли... и *шумел,* как *море,* разлившись по воле».

Искусство словесной живописи заключается и в том, что каждое слово в описании, каждая деталь служат созданию зрительного образа степи. Отсюда те удивительные яркость и пестрота красок, которые позволяют читателю как бы самому увидеть все великолепие степи. Днем он видит, как сквозь траву сквозят «голубые, синие и лиловые волошки», с пирамидальною верхушкой желтый дрок, зонтикообразные шапки белой кашки, густо наливающийся колос пшеницы, ныряющих куропаток с вытянутыми шеями, неподвижно стоящих в небе ястребов, распластавших свои крылья и неподвижно устремивших свои зоркие глаза в траву, мерные взмахи чайки, роскошное ее купание в синих волнах воздуха, быстрый поворот ее крыльев и блеск их в ярких лучах солнца.

Но умение радоваться красоте родной степи с особой силой проявляется у Гоголя, когда он переходит к описанию степи ночью. Степь тогда — совершенно преобразившаяся, словно живая, вечно новая, неповторимая. Читатель видит, как ее ог-

---

[1] См.: В. В. Виноградов. Из истории стилей русского исторического романа. — «Вопросы литературы», 1958, № 12, стр. 137—149.

ромное, яркое своей пестротой пространство охватывается последними отблесками солнца, как оно постепенно начинает темнеть, как бегущие тени переходят из голубо-темного неба в темно-зеленое и как по его необъятному пространству, словно гигантской кистью, художник наносит полосы из розового золота, кое-где небрежно набрасывает легкие, прозрачные облака, чуть заметно дымящийся в воздухе пар от варящегося в котелке кулеша. Читателю кажется, что вся степь сверкает блестящими искрами от усеявших ее светляков. Иногда он видит, как где-то вдали полыхает в небе зарево, и темная нить лебедей вдруг освещается серебряно-розовым светом, отчего они кажутся красными платками, летящими по темному небу. Рядом с резкими тонами даются тонкие переходы одной краски в другую. Сложно-составные эпитеты: «зелено-золотой», «темно-зеленая», «серебряно-розовый» и др. не просто передают изменения красок степи в разное время суток, но позволяют дать пейзаж, полный экспрессии и динамики.

Удивительная точность и меткость языка проявляется и в изображении степной растительности: указываются окраска, цвет и форма, чем растения отличаются друг от друга. Каждое слово у Гоголя служит созданию живописной картины. «Миллионы разных цветов» — выражение, указывающее на богатство и красоту степной природы, много цветов («миллионы») и все они разные.

Виртуозно искусство Гоголя в употреблении глаголов: вся поверхность земли *представлялась*... океаном, по которому *брызнули*.., дрок *выскакивал, шныряли* куропатки, в воздухе неподвижно *стояли* ястребы, *распластав* крылья, чайка роскошно *купалась, пропала* в вышине, *перевернулась* крылами и *блеснула* перед солнцем.., пространство степи *охватывалось*.., постепенно *темнело*.., тень *передвигалась* по небу.., будто... *наляпаны были*, ветерок едва *колыхался* и чуть *дотрагивался* к щекам. Музыка *утихала* и *сменялась* другой, пар *отделялся*.

Вся степь у Гоголя звенит, поет. Птичий и животный мир с упоением и самозабвенно исполняет красочную в своем звучании симфонию. Читатель как бы слышит крик лебедя, звонкий и чистый, как серебро, свист овражек, трескотню кузнечиков, звучно раздающиеся треск, карканье. И здесь писателем для передачи тысячи разных свистов, наполняющих степь, найдено удивительное разнообразие глаголов: «Крик... диких гусей *отдавался»*; «пестрые овражки... *оглашали* степь свистом»; все это «*звучало, раздавалось* среди ночи, *очищалось* в свежем ночном воздухе и *доходило* до слуха гармонически».

Степь у Гоголя курится благовонием, и читатель как бы вдыхает аромат каждого цветка, каждой травки, ощущает на своем лице свежее дыхание обольстительного ветра.

Трудно передать всю прелесть и красоту степи, которую художник не только сумел увидеть, но и раскрыть. Он хочет пленить и читателя, очаровать его невыразимой поэзией степного пейзажа, и чем дальше едут всадники, тем прекраснее становится степь.

Степь у Гоголя — это ошеломляющее своим великолепием празднество цветов, красок, звуков, запахов, жизни. Все в ней так дивно, прекрасно, словно читатель попал в сказочный мир. Это и есть романтика, погружающая в мир красоты, заставляющая пережить эту красоту, вместе с автором произнести слова, полные восхищения и восторга: «Черт вас возьми, степи. Как вы хороши!»

В далекие времена, оказывается, все было прекрасно и величественно: и природа, и люди.

Картины природы включены писателем и в мир душевных переживаний героев, помогают полнее и отчетливее проявить его.

Напомним, о чем думали казаки, покинув родной дом, какое было настроение у каждого из них. Тарас думал о давнем. о молодости, о своих боевых товарищах, о том, кто же из них жив и кто уже ушел из жизни безвозвратно. При воспоминании об всем этом «слеза тихо круглилась на его зенице и поседевшая голова... уныло понурилась».

Остап, душевно тронутый слезами матери, раздумывал, опустив голову, о печальной ее участи; Андрий же, охваченный воспоминаниями о прекрасной полячке, тоже грустит, «повесив голову и потупив глаза в гриву коня своего».

Пейзаж гармонирует с смутным и печальным настроением казаков: «День был серый, зелень сверкала ярко, птицы щебетали как-то вразлад», хутор как будто бы уходил в землю, виднелись только две торчащие над землей трубы да вершины дерев, а потом уже только один шест над колодцем одиноко торчал в небе.

Но вот перед казаками раскинула свои безбрежные просторы степь. И Тарас, бросив вокруг себя орлиный взор, вскинулся, стряхнул безотчетные, грустно-тревожные воспоминания, вернулся в жизнь. В нем заговорила сила, словно бы опять вернулась молодость, и громко и открыто зазвучал его призыв, напоминающий народную песню: «Ну, разом все думки к нечистому! Берите в зубы люльки, да закурим, да при-

шпорим коней, да полетим так, чтобы и птица не угналась за нами»[1]. Разом отозвалась на это и природа. «Солнце выглянуло на расчищенном небе и живительным, теплотворным светом своим облило всю степь»[2]. От этого призыва-обращения, от облитого живительным и теплотворным солнечным светом пространства близкая и созвучная сердцу казаков степь предстала перед ними во всем очаровании своем, оказала на них свое целительное действие, и тогда «все, что смутно и сонно было на их душе, вмиг слетело: сердца их встрепенулись как птицы» и «казаки, пригнувшись к коням, пропали в траве».

Нам понятно, почему вид родной степи вызвал такое радостное чувство, понятно, за что так любят казаки степь. В бескрайних ее просторах, что воспеваются и в народных песнях и в стихах других поэтов, Гоголь выразил любовь казаков к воле, широкий размет их душевных сил и удаль.

Иногда герои как бы входят в пейзаж, от чего он приобретает личный характер, ибо отражается через восприятие того или иного героя, становится индивидуализированным, таким, каким в данную минуту видит его герой. Так дана картина ночи, предшествующая встрече Андрия с татаркой, картина, дающая эмоциональный настрой последующему эпизоду. Она отвечает неспокойному душевному состоянию Андрия, его душевному надлому, как бы предвещая, что с ним должно что-то случиться и непредвиденное, и необычное.

Пейзаж романтически окрашен, возвышенный и трагичный. К красоте июльской ночи примешивается «нечто величественное и грозное»—зарева вдали догоравших окрестностей. Картина все разрушающего пожара дается в одном ряду с образом панночки. Пейзаж символичен. Все буйство красок, звуков степи, необъятные ее просторы, воля и красота — все предано Андрием. Все сменяется теперь другими видениями, картиной запустения («покатость. На вершине ее несколько стебельков полевого былья... Обрывистый берег весь оброс бурьяном... видны остатки плетня... видны широкие листы лопуха; из-за него торчали лебеда, дикий колючий бодяк и подсолнечник»)[3], данной через восприятие Андрия. Картина эмоционально окрашена, но от этого она не перестает быть объективной реальностью.

Природа существует и сама по себе, она объективная реальность. Реалистический характер изображения часто подчер-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 58.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 94.

кивается бытовыми деталями. Но одновременно природа сливается с человеком. Она живет многогранной и напряженной жизнью, дается крупным планом, широкими мазками. В каждом слове пейзажной зарисовки «бездна пространства».

Ощущение необычности пейзажа усиливается при помощи контраста. Контраст усиливает и личный лирический тон.

Переливы ярких красок, блеск метафор, неожиданный характер гипербол, повышенная эмоциональность повествования пришли к Гоголю из романтической поэтики.

Применяемые Гоголем в «Вечерах» и в «Тарасе Бульбе» принципы пейзажной живописи с полной отчетливостью прояснены писателем в заметках к несостоявшейся драме, в которых читаем: «Облечь ее в месячную ночь и ее серебряное сияние и в роскошное дыхание юга. Облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она вся нестерпимого блеска!» [1].

Важнейшее значение лиризм имеет там, где изображается пошлость, потрясающая тина мелочей обыденной жизни или люди, нравственные уроды. В таких случаях лиризм ярче освещает высокое, грустное в этих образах, созданных из смешного и презренного.

*

*

В «Тарасе Бульбе» с наибольшей очевидностью сказалось воздействие на писателя народно-песенной поэтической традиции. Высказывания Гоголя о значении украинского фольклора и для историка и для бытописателя Украины собраны и систематизированы в специальнх исследованиях, да и сама проблема: «Н. В. Гоголь и народно-песенные поэтические традиции» подвергнута довольно обстоятельному изучению во многих работах [2].

Все исследователи творчества Гоголя единодушно отмечают страстную любовь Гоголя к народной песне. «Моя радость, жизнь моя! песни! Как я вас люблю!.. Я не могу жить

---

[1] Н. В. Гоголь, т. V, стр. 199.

[2] См.: С. Машинский. Историческая повесть Гоголя. М., 1940; Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. ГИХЛ, 1955; М. Б. Храпченко. Творчество Гоголя. М., «Советский писатель», 1956; Д. М. Мирошник. Н. В. Гоголь. Его роль в укреплении русско-украинских языковых связей. Харьков, 1959; Комментарий к «Тарасу Бульбе» во втором томе полного собрания сочинений Н. В. Гоголя. Библиографию см. в статье Н. Ю. Шведовой «Принципы исторической стилизации в языке повести Гоголя «Тарас Бульба» — Сб.: «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. III, изд-во АН СССР, 1953, стр. 46.

без песен»[1],— писал он одному из собирателей и издателей украинских песен Максимовичу. Гоголь хорошо знал печатную песенную литературу, проявлял непосредственный личный интерес к собиранию народных песен. Особенно привлекали его внимание исторические песни и думы. Многие из собирателей и истолкователей песен (Калайдович, Цертелев, Срезневский) искали прямых соответствий образов фольклора с историческими лицами или, наоборот, отрицали наличие исторической правды в фольклоре.

Гоголь считал, что народная песня есть «речевая, говорящая, звучащая о прошедшем летопись». По его глубокому убеждению, песни Малороссии — «это народная история, живая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа»[2]. Только в песне, говорил Гоголь, можно «узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа... выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного». В песнях история народа разоблачается «в ясном величии»[3]. Но такого рода песни способен создать только народ, имеющий героическое прошлое. К числу таких народов, говорил Гоголь, принадлежит и украинский народ, «которого вся жизнь состояла из движений, которого невольно (если бы он был совершенно недеятелен от природы) соседи, положение земли, опасность бытия выводили на дела и подвиги»; этот народ поэтому и смог отразить свою героическую историю в песне. Вялые и короткие летописи фиксируют, по мысли Гоголя, только частные случаи, исторические детали и не воскрешают духа народной жизни. Его искать нужно только в песне.

В свете приведенных высказываний Гоголя понятным становится отрицательное отношение писателя к «пейзанским» зарисовкам народной жизни, к «сарафанной» народности. Истинная народность в понимании Гоголя состоит в изображении стремлений народа к правде и справедливости, в борьбе народа за торжество этих высоких идеалов.

В народно-поэтических песнях и думах, как уже говорилось выше, Гоголь находил живое, непосредственное отражение героических порывов народа, его стремлений к воле, обилие изречений, выражающих общую вековую мудрость народа, его

---

[1] Н. В. Гоголь, т. X, стр. 284.
[2] Там же, т. VIII, стр. 90.
[3] Там же, стр. 91.

больших, то грустных, то светлых, а иногда и трагических эмоций.

На основе народно-поэтических традиций создан образ матери. С теплотой и правдивостью Гоголь раскрывает тревожное душевное состояние души жены Тараса в ту бессонную ночь, которую проводит она у изголовья своих сыновей накануне отъезда их в Сечь.

Описание это соединяет Гоголь с характеристикой печальной судьбы женщины в Запорожье в тот суровый воинственный век. Мать Остапа и Андрия какое-то жалкое, робкое, ушедшее в себя существо. Покорно и безропотно она несет свою тяжкую долю жены властного и сурового мужа. Она не только не может его просить об исполнении своих желаний, но даже не смеет высказать ему эти желания.

Образ матери не индивидуализирован. У ней нет имени, ничего, что отличало бы ее от тысячи других матерей с такой же судьбой. Это образ русской матери вообще, женщины-человека, но совершенно конкретного мира, конкретного времени, с конкретными представлениями о женщине. «Она, — говорит автор, — миг только жила любовью, только в первую горячку страсти, в первую горячку юности... Она терпела оскорбления, даже побои; она видела из милости только оказываемые ласки, она была какое-то странное существо в этом сборище безжизненных рыцарей... Молодость без наслажденья мелькнула перед нею, и ее прекрасные свежие щеки и перси без лобзаний отцвели и покрылись преждевременными морщинами. Вся любовь, все чувство, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у ней в одно материнское чувство»[1].

Пожалуй, никто до Гоголя и не сумел дать такое проникновенное изображение чувства материнской любви в таких простых и наполненных нежнейшим лиризмом словах, а прием нагнетания: «она приникла к изголовью», «она расчесывала гребнем... их кудри», «она глядела на них, глядела всеми чувствами, вся превратилась в одно зрение», «она вскормила их», «она взрастила, взлелеяла», «Вся любовь, все чувство, все, что есть нежного, все обратилось» и т. д., славянизмы автора-повествователя (перси, очи, лобзаний, взрыдать) усиливают этот лиризм, придают повествованию приподнятость, торжественность. Принцип типизации, обобщения идет здесь от поэтики фольклора и это придает образу матери эпический размах. Образ перестает быть только бытовым, а становится сим-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 49—50.

волом Родины, пробуждающим и укрепляющим в сердцах Остапа и Андрия идею высокого нравственного долга перед ней, что свидетельствуется словами в авторском отступлении о думах сыновей, получивших от матери кипарисные образки из Межигирского монастыря. «Что-то пророчит им и говорит это благословенье? — пишет Гоголь. — Благословение ли на победу над врагом и потом веселый возврат на отчизну с добычей и славой, на вечные песни бандуристам, или же..?» [1]; и дальше идут слова-образы, романтически возвышенные, народно-фольклорно-эпические.

Подарок матери напоминает что-то бесконечно большое, дорогое, за что стоит стоять на смерть. Недаром казаки, отправляющиеся на битву с врагом, скажут Сечи: «Прощай, наша **мать!** Пусть же тебя хранит бог от всякого несчастья» [2]. Образ матери связывает Сечь и Степь. Все это Родина. Развивая боль и тоску женщины-матери, не обрывая лирических ее излияний, — Гоголь переключает это в образ-символ многострадальной Украины. «Они (Остап, Андрий — *А. Д.*)... оглянулись назад; хутор их как будто ушел в землю; только стояли на земле две трубы от их скромного домика, да одни только вершины дерев, по сучьям которых они лазили, как белки, один только дальний луг еще стлался перед ними, — тот луг, по которому они могли припомнить всю историю жизни, от лет, когда катались по росистой траве его, до лет, когда поджидали в нем чернобровую козачку, боязливо летевшую через него с помощию своих свежих быстрых ножек. Вот уже один только шест над колодцем с привязанным вверху колесом от телеги одиноко торчит на небе; уже равнина, которую они проехали, кажется издали горою и все собою закрыла. — Прощайте и детство, и игры, и все, и все!» [3].

Такой простой, бесконечно дорогой и трогательной остается в памяти сыновей образ Родины, слагающийся из деталей. Хутор, две трубы, вершины дерев, луг, росистая трава, шест над колодцем делают образ Родины конкретным и правдивым.

Образ матери входит как одно из слагаемых в образ большой Родины (малая родина, Сечь, степь).

В духе народного эпоса создан и образ панночки. Образ панночки таким, каким он запечатлевается в сознании читателя в последней встрече с Андрием, — результат тщательной и кро-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 87.

[2] Там же, стр. 82.

[3] Там же, стр. 52.

потливой работы. Образ женщины, рисовавшейся молодому бурсаку, во всех редакциях несет у Гоголя все штампы романтического портрета: «свежая, черноокая, нежная... упругие перси... нежная, прекрасная, вся обнаженная рука... свежие девственные, могучие члены... все дышит каким-то невыразимым сладострастием». Такова женщина в грезах, мечтаниях Андрия.

Романтические штампы портретной живописи характерны во всех редакциях повести и для реальной панночки при первой с ней встрече: «брюнетка, черноволосая и белая как снег... глаза чудесные, пронзительно-ясные». Названы принадлежности наряда: блистательная диадема, серьги, кисейная прозрачная шемизетка с фестоном. В последней встрече миргородской редакции — те же романтические атрибуты: «обворожительная, стройная ножка». Панночка «томна, бледна, белизна ее пронзительна, гебеновые брови, тонкие, прекрасные ресницы, длинные как мечтания».

Вместо портрета, полного экспрессии, движения, — романтическая, рационалистическая абстракция. Нет сцены признания панночки в любви в миргородской редакции, нет ее и в промежуточной. Сцена свидания очень краткая, разработана в духе ситуаций, столь обычных для светской повести.

В окончательной редакции в последней сцене свидания с Андрием снимается романтический штамп предшествующих зарисовок, образ панночки совершенно меняется. Ее облик определяется теперь силой глубоких душевных движений.

Образ панночки тоже не индивидуализирован. Панночка, как и мать, не имеет имени. Она изображена вне быта, но во всей неотразимой прелести и очаровании молодой женщины, впервые охваченной чувством пылкой страсти, в миг ничем не сдерживаемого порыва. Естественно, что панночка оказалась причиной трагического падения Андрия. В ее обрисовке исчезли образы, детали (блистательная диадема, серьги, шемизетка), приземляющие ее.

Ее ответ Андрию — признание в любви — представляет собою единый поток взволнованного лирического повествования, печальную страстную кантилену, непрерывно и с разной степенью интенсивности льющуюся мелодию. Но это же не что иное, как народное причитание, воспроизведенное писателем с удивительным чувством художественного такта, без надрыва, без единого намека на мелодраматическую ситуацию. «Не достойна ли я вечных жалоб? Не несчастна ли мать, родившая меня на свет? Не горькая ли доля пришлась на часть мне? Не лютый

ли ты палач мой, моя свирепая судьба?.. За что же ты, пречистая божья матерь, за какие грехи, за какие тяжкие преступления так неумолимо и беспощадно гонишь меня?.. И мало того, что осуждена я... мало того, что пред концом своим... мало всего этого... нужно, чтобы перед концом своим... нужно, чтобы он речами своими ... чтобы горькая моя часть... чтобы еще жалче мне было... чтобы страшнее казалось мне.., и чтобы еще больше, умирая, попрекала я тебя...» и т. д. Прием повтора, нагнетания, инверсия, ритмически-плавный, текучий строй речи, обилие вопросительных, восклицательных интонаций — все это от фольклорной стихии.

В стремительных и как бы запечатленных в скульптуре позах-движениях («вся превратившись в слух...», «и выдалось вперед все прекрасное лицо, отбросила далеко назад досадные волосы, открыла уста, и глаза ее вдруг наполнились», «быстро схватила она платок...», «бросила она от себя платок...», «безнадежное чувство отразилось на лице ее...», «На миг остолбенев, как прекрасная статуя, смотрела она ему в очи, и вдруг зарыдала и с чудною женскою стремительностью, на какую бывает только способна одна безрасчетно-великодушная женщина, способная на прекрасное сердечное движение, кинулась к нему на шею... и зарыдала») прочитывается сложность, глубина и острота душевных движений панночки. Признание панночки в любви, в любви обреченной, в любви-страдании несомненно вызывает ответное глубокое сочувствие и у автора-повествователя, возвышает ее.

Но нигде эти народно-поэтические традиции не проявились в повести с такой силой, как в характере изображения битвы под Дубно, в этом «полном драматизма эпизоде из жизни народа». Глубокие основы близости повести к фольклору, к украинским думам, историческим песням, былинам оказались в идейном родстве, в прославлении борьбы народа за независимость, в прямом сходстве запорожцев с былинными богатырями, в высоком эпическом складе речи, в размеренной песенной напевности и эмоциональности, в сравнении битвы с пиром и т. д. Картины, изображающие, как рубится и бьется Тарас, как сыплет он гостинцы на голову своим недругам, сходны с картинами, изображающими ратные дела Ильи Муромца и других богатырей, бившихся с несметной вражьей силой. Гиперболизированный портрет Тараса, суровая красота его натуры напоминают портреты былинных богатырей. Как богатыри рисуются и другие казаки. Обобщенный портрет битвы-пира, воспетой еще в глубокой древности безымянным твор-

цом «Слова о полку Игореве», напоминает богатырскую сечу. Образ битвы воплощает в себе идею, близкую к народному героическому эпосу. Во многих эпизодах выражена мысль о непобедимости поднявшегося на борьбу народа, о его неиссякаемых силах, о кровном родстве, о товарищеской солидарности, о единстве устремлений атамана и рядовых бойцов. Эта же мысль, слегка варьируясь, выражена в суровой перекличке о том, «есть ли порох в пороховницах, не остыла ли казацкая сила», и в последних словах умирающих славной смертью запорожцев, в мечтах казаков о грядущей славе и величии родной земли, в словах, полных радостного звучания: «стоит на вечные времена» и «ликует вечные веки», «славится до конца века», «цветет вечно», «красуется вечно любимая» и т. д., отчего трагические страницы пронизываются светлым колоритом.

Огромное значение в раскрытии героев имеют последние слова не о себе, а о спасении соотечественников, о продолжении борьбы. Но не с такими словами умирает, как известно, изменник Андрий. И слова Остапа, обращенные к отцу, его надрывающий душу крик, раздавшийся в минуту, когда он, поведя очами вокруг себя, усмотрел все неведомые, все чужие лица: «Батько, где ты? Слышишь ли ты?» — выражают тоску Остапа по далекой родине, тоску по самому близкому товарищу, соратнику и другу.

В сценах под Дубно разнообразно используется прием троекратного повторения, столь характерный для композиции народной поэтики при изображении моментов крайнего напряжения физических и духовных сил. И, может быть, нигде с такой трагической силой не звучит этот повтор, как в XI главе в троекратном обращении Тараса к любимому сыну Остапу: «Сын мой! Остап мой!»

Прием повтора находим и в монологе Товкача, монологе, напоминающем по своей структуре и образам народную песню, и в нем вновь появляется образ степи, образ Родины.

Обращение к украинским песням явилось для писателя источником исторической и этнографической окраски речи. Фразеология, образные и синтаксические формы песенного стиля оказались новым источником, откуда Гоголь черпал выразительный материал для исторического повествования. В высшей степени продуманно, тонко и тактично он вводил его вместе с материалом исторического прошлого Украины в многообразную систему языка русской литературы, русского исторического романа.

О многообразии стилистических функций исторических народных песен и дум существует большая литература. В одной из работ произведена довольно четкая классификация принципов и приемов исторической стилизации в языке последней редакции «Тараса Бульбы», опирающихся на использование форм украинской народной словесности. В работе подчеркивается, что в этой редакции «напевные ритмы украинских дум проникают всю ткань повести, придавая ей неповторимый музыкальный колорит. Ритмика дум сочетается в повести с ритмами русских былин, старинных воинских повестей и гомеровского эпоса, поэтический размер которого часто переносится Гоголем в отдельные строки и сцепления синтагм»[1].

Использование писателем пластов устного народного творчества подтверждается большим количеством «проходных» цитат, бытующих в работах почти всех, занимающихся изучением героической повести Гоголя.

В любой из этих работ можно найти то место, где есаулы созывают охочекомонных на рынках и площадях сел и местечек такими словами: «Стоило только есаулам пройти по рынкам всех сел и местечек и прокричать: «Эй, вы, пивники, броварники! полно вам пиво варить, да валяться по запечьям, да кормить своим жирным телом мух! Ступайте славы рыцарской и чести добиваться! Вы, плугари, гречкосеи, овцепасы, баболюбы! Полно вам за плугом ходить, да пачкать в землю свои желтые чоботы, да подбираться к жинкам и губить силу рыцарскую! Пора доставать казацкой славы!»[2].

В призыве-обращении автор погружается в эпическую атмосферу Сечи, уходит в мир воли и удали, сливается с ним.

В сборнике «Малороссийских и червонорусских дум и песен», собранных Лукашевичем, можно найти текст народной думы «Иван Коновченко», во многом текстуально совпадающий со словами есаулов:

. . . Есаули у городи ся засилали,
В улицях пробигали,
На винники, на лазники словами промовляли:
«Ви грубники, ви лазники
Ви броварники, ви винники;

[1] Н. Ю. Шведова. Принципы исторической стилизации в языке повести Гоголя «Тарас Бульба». Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. III. Изд-во АН СССР, 1953, стр. 45—67. Здесь же см. ст. Н. П. Третьяковой «Работа Гоголя над языком и стилем «Тараса Бульбы».

[2] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 47.

Годи вам у винников горилок курити,
По броварнях пив варити.
На лазнях лазень топити,
По грубах валятися,
Товстим видом мух годувати.
Ходим же з нами на долину Черкень погуляти [1].

Выразителен и другой пример:

У Глухови у городи стрельнулоз гармати,
Не по одним козаченьку заплакала мати [2].

В таких простых по проникновенности словах пел безымянный певец о матери, оплакивающей своего сына. Гоголь с большой силой выразительности сумел передать стиль этой народной песни, создать зрительный образ матери. «Не одна останется вдова в Глухове, — читаем у него, — Немирове, Чернигове и других городах. Будет, сердечная, выбегать всякий день на базар, хватаясь за всех проходящих, распознавая каждого из них в очи, нет ли между их одного, милейшего всех. Но много пройдет через город всякого войска, и вечно не будет между ними одного, милейшего всех» [3].

Все здесь дышит удивительной красотой и силой, давая основной картине неожиданно яркое и новое освещение.

Нетрудно убедиться, что из двух вышеприведенных строк песни Гоголь сумел развернуть хватающую за сердце картину, повтором усилил чувство материнской любви к сыну и общее ее эмоциональное воздействие. Она ждет одного, единственного и «милейшего». Не просто самого доброго, лучшего из всех. Нет. Именно «милейшего». Только в этом слове и можно было передать бесконечно нежную и заботливую любовь матери.

Можно было бы еще много привести текстуальных и сюжетных совпадений гоголевской повести с фольклором, но и без того вопрос о зависимости произведения Гоголя от фольклорных материалов, о характере творческой обработки их писателем ясен. Укажем еще только на один пример использования устойчивого образно-поэтического выражения во многих украинских народных песнях, в котором есть образ орла:

Тоди вовци — сироманци находжали,
И орли — чернокрильцы налитали,
В головах сидали,
З лоба очи висмикали.

---

[1] Малороссийские и червонорусские думы и песни, собрал П. Лукашевич. СПб, 1836, стр. 37.

[2] Украинские народные песни, изд. М. Максимовичем, ч. 1. М., 1827, стр. 96.

[3] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 136.

Образ орла, огромной впечатляющей силы, с тончайшей по своей пластичности зарисовкой, не мог не привлечь к себе внимания Гоголя, и он ввел его во многих местах своего произведения.

«Далече раскинутся чубатые головы с перекрученными и запекшимися в крови чубами и запущенными к низу усами, — читаем в повести. — Будут, налетев, *орлы* выдирать и выдергивать из них казацкие очи». Или: «Хоть весело глядели очи их всех, проснявшие вином, но сильно загадались они... загадалися они, как *орлы*, севшие на вершины обрывистых, высоких гор... как *орлы* озирали они вокруг себя очами все поле и чернеющую вдали судьбу свою»[1]. «Пусть же, хоть и будет *орел* высмыкать из твоего лоба очи, — думает Товкач, — да пусть же степовой, *наш орел,* а не ляшский, не тот, что прилетает из польской земли»[2]. Во всех трех случаях наличествует образ орла, впечатляющая сила которого огромна, во всех случаях ему придается не одинаковое содержание. Только намеченное в песнях, у Гоголя развернуто в картины. С великим искусством использована им эмоциональность глаголов «выдирать», «выдергивать», «загадались», «высмыкать».

Влияние народной эпической традиции заметно в приеме прикрепления словесных формул к определенному явлению или предмету. В данном случае эти формулы теряют реальное значение и становятся неотъемлемыми атрибутами предмета или явления, к которому они прикреплены.

В одном из писем к Погодину в январе 1834 года по поводу своих занятий историей Гоголь писал: «Малороссийская история моя чрезвычайно бешена, да иначе, впрочем, и быть ей нельзя. Мне попрекают, что слог в ней слишком уж горит, не исторически жгуч и жив; но что за история, если она скучна» [3]. Сказанное самим писателем дает точную характеристику вдохновенному поэтическому стилю повести. Она написана в духе размеренной, песенной ритмической прозы, звучит, как былина, как песня бандуриста, как народное сказание.

Мы указывали на то, как гениальное использование писателем богатства и многообразия, необычайной красочности и выразительности поэтической речи устных памятников народного творчества дало необычайный творческий результат, придав повести неотразимую силу прелести и очарования. Этому содействует умелое и уместное повторение одного и того же

---

[1] Н. В. Гоголь, т. II, стр. 131.

[2] Там же, стр. 147.

[3] Там же, т. X, стр. 294.

слова или целой фразы (тавтология) для усиления впечатления и обилие лирических отступлений, когда вдруг мелькает другая мысль о будущем и чувства, навеяннные этими раздумьями, охватываются целиком, и тогда рождается пророческое видение, полное великой красоты. Не последнюю роль в выразительности стиля играют лирическое обращение, сложный эпитет, олицетворение, гипербола, периодическое сравнение, вносящие в повествование плавность, гармонию, своеобразную мелодику и ритмичность, эпическое развернутое сравнение, когда увлечение предметом, взятым для сравнения, приводит к такому подробному о нем разговору, что сравниваемый предмет почти забывается, исчезает. В результате возникает новая, добавочная картина.

Как на пример такого сравнения можно указать на признание полячки после обращенного к ней Андрием вопроса: «Отчего же ты так печальна? Скажи мне, отчего ты так печальна?»

В этом признании новый образ (поднявшийся прекрасным вечером ветер) как бы отрывается от сравниваемого предмета (голос полячки), и появляется ряд новых картин, имеющих почти самостоятельное значение, хотя зрительный и эмоциональный строй вызывает отдаленные ассоциации с тем, что хочет сказать Гоголь[1].

По этому же принципу построено сравнение стремительно несущегося Андрия — уже шляхтича — с молодым псом, на которого «атукнул опытный охотник, — и он понесся.., в десять раз выпереживая самого зайца»[2].

Можно указать еще на авторскую ремарку после первой речи Тараса, построенную в одном эмоциональном ключе с этой речью, ремарку-раздумье казаков, «озирающих чернеющую вдали судьбу свою», раздумье, открывающее ряд конкретных видений, таких, как «беспредельное море, усыпанное ... галерами, кораблями и всякими судами», и поле которое будет покрыто торчащими белыми костями, расколотыми саблями, и т. д. Оно почти беспредельно, оно огромно, потому что «далече раскинутся чубатые» казацкие головы, и т. д.

Следует все же подчеркнуть, что влияние народно-поэтических традиций, идущих от бытовой, любовной и исторической песни, проявляется не в заимствовании отдельных образов или сюжетных мотивов и не в перенесении отдельных словесно-

[1] См.: Н. В. Гоголь, т. II, стр. 142.
[2] Там же, стр. 104.

поэтических формул, хотя эти заимствования бесспорны и отмечены в работах многих исследователей. Суть дела заключается в воздействии на Гоголя народного мировоззрения.

В исторической повести Гоголь поступает так же, как он поступал в «Вечерах». Как было показано, он решительно порывал с внешним, показным фольклоризмом, с фольклористической экзотикой, стремился в фольклоре узнать психологию своего народа, увидеть воплощение и выражение опыта народа, его взгляды на жизнь, его мораль, этику. Всегда сохраняя народный взгляд на изображаемые события, Гоголь, заимствуя из фольклора, чаще всего из украинских дум, тот или иной мотив, отдельную сюжетную деталь, творчески их перерабатывает, и они получают у него иное качество.

Но характеры в повести Гоголя отличаются большей, чем в народной эпической традиции, сложностью душевного мира. Отходит Гоголь от народного эпоса и тем, что он не разделяет их на резко положительные и отрицательные.

*

* *

Повесть «Тарас Бульба» не просто уход писателя в историю. Это не просто поэтизация ее.

«Тарас Бульба» — произведение, в котором поставлена проблема героического характера в антигероической действительности.

Повесть — это протест против мира шпонек, обывателей Миргорода, у которых нет ни любви к отечеству, ни высоких дум и стремлений. Современность не давала писателю реальных прототипов для полноценного героического характера. Даже обладая самой пылкой фантазией, вряд ли можно представить себе, чтобы Иван Шпонька, Перерепенко оказались в рядах славных запорожцев. Гоголь находит такие характеры в истории и в народной среде. Не удивительно, что люди из народа: Левко, Грицько, Вакула, казак из «Пропавшей грамоты», философ Хома Брут, Спирид, Дорош и другие из «Вия» и есть те люди-орлы из славного стана запорожцев, мужественные и бесстрашные борцы за отчизну.

Жизнь каждого из запорожцев и всех их вместе неслыханно увлекательна, полна тревог, высокого героизма, связана с жизнью народа, с ходом истории, она бесконечно содержательна, истинно поэтична. Подлинно человеческое выявлено в казаках с такой огромной художественной силой, с такой

страстью, что Тарас и его товарищи по борьбе вызывают в читателе чувство гордости и восхищения.

Красота и ценность человеческой личности определяется, как уже говорилось, тем, чему отдает человек свою жизнь. Заботится ли он только о собственном благополучии или служит Родине, людям, ближним, большому и правому делу? Готовность жить не для себя, а для счастья других людей делает человека прекрасным. Готовность не только брать, но стремиться отдать людям всего себя составляет источник внутреннего богатства и настоящих человеческих радостей.

Подвиг, героизм — ярчайшие проявления красоты человеческой личности, и только люди, предъявляющие к себе высокие требования, обладающие высокими моральными качествами, лишенные эгоизма, прямые и честные способны на подвиг.

Тридцатые годы XIX века — эпоха безвременья. Но и в такое время бывают героические ситуации, и литература, обращаясь не только к массовым, типическим обстоятельствам, но и к обстоятельствам и образам редким, исключительным, — родит героев. Так появились Пугачев («Капитанская дочка»), Тарас, Остап, запорожцы («Тарас Бульба»).

Героическое же время, время развивающихся в повести Гоголя событий, когда в смертельном поединке решалась историческая судьба народа, требовало исключительного напряжения сил, требовало жертв.

Но истоки героизма Гоголь искал и находил в человеческих идеалах. Героическое проявляется и проявилось не только в готовности жертвовать жизнью, но и в способности посвятить жизнь утверждению этих идеалов, вопреки любым, самым неблагоприятным обстоятельствам.

Когда из уст запорожцев в минуту их прощанья с жизнью слышатся такие простые, но не будничные, а трагически-светлые, возвышенные слова, они невольно заставляют думать, что смысл жизни заключен в подвиге во имя большой цели. Подвиг всегда прекрасен, всегда вызывает глубочайшее эстетическое переживание, зовет к подражанию. Тарас и его товарищи-казаки и являются прекрасным для подражания примером.

Современный читатель склоняет голову перед памятью своих далеких предков, славных сынов Украины, погибших за счастье родной земли.

Однако «Тарас Бульба» рассказ не о смерти, а гимн мужеству и бессмертию. Это призыв к жизни.

Героическое, активное начало «Тараса Бульбы» могло возникнуть только в условиях все нарастающего освободительного движения в стране, на почве демократической народности, при глубоком убеждении, что все здоровое, возвышенное, благородное и сильное находится именно в народе. Не случайно А. М. Горький сразу почувствовал революционизирующее начало героики «Тараса Бульбы» (см. «Коновалов»), а в годы Великой Отечественной войны повесть была одной из любимых и желанных книг воинов Советской Армии.

Известно, что окончательная редакция повести создавалась одновременно с завершением первого тома «Мертвых душ». Это позволяет утверждать, что повесть Гоголя явилась резким протестом и против подлого и страшного мира «мертвых душ» помещичьей и чиновно-бюрократической России, с огромной силой художественной правды изображенной в поэме Гоголя.

В окончательную редакцию повести вводится речь Тараса о товариществе, и когда в ней он с ненавистью говорит о подлых порядках, что завелись в родной земле, при которых господа положения имеют и «хлебные стоги», и «скирды», и «конные табуны», в «погребах замечательные меды», гнушаются «родным языком», подвластных им людей продают как «бездушную тварь» на торговом рынке, читатель с полным правом мог отнести это к современной писателю крепостнической России департаментов, где «не житье людям прекрасным, одни только свиньи в ней живущи». «Бей в прошедшем настоящее,— писал он, — и в двойную силу облечется твое слово; живей через то выступит прошедшее, и криком закричит настоящее»[1]. Миру пошлости и зла в повести противопоставлен мир возвышенных чувств, неумирающих деяний.

Правда, в этой речи Тараса, да и в некоторых других местах повести, писатель отдал, по справедливому замечанию исследователя Ф. Я. Приймы, заметную дань, «условно говоря, славянофильским настроениям». Они «просматриваются» и в заявлении о единстве русской земли, которое не представляется Гоголю иначе, как только под эгидой русского царя, в авторских суждениях о православной церкви в ее буквальном значении, в суждениях о «славянской породе», в выпаде, от лица главного героя, против «мышиной натуры» иноземцев»[2].

«Тарас Бульба» — произведение о человеке в истинном значении этого слова. Поиски человека и человеческого прони-

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 278.

[2] Ф. Я. Прийма. Более чем спорная схема. — «Русская литература», 1969, № 2, стр. 116—117.

зывают «Старосветских помещиков». Но Товстогубы и человечны, и вместе с тем смешны, даже больше — они две пародии на человечество. С болью и горечью писал Гоголь о том, что «корою земности», ничтожного самодовольства задавлено «высокое назначение человека». Повесть «Тарас Бульба» была «освежительным словом» о том, каким же должен быть настоящий человек.

Сталкивая историю и современность, Гоголь не видел возможности осуществить в действительности высокие идеалы свободы, товарищества. Желаемое он хочет видеть в искусстве. Он исходит из понимания искусства как средства активного воздействия на человека. В письме к Языкову он указывал: «Выведи картину прошедшего. . . но таким образом, чтобы почесался в затылке современник» [1].

В другом письме читаем: «Освежительное слово одобрения теперь много, много значит. И один только лирический поэт имеет теперь законное право попрекнуть человека, так с тем вместе воздвигнуть дух в человеке» [2].

В повести «Тарас Бульба» писатель «вывел» одну из «ярких картин прошлого» и сделал это, как видно из писем, с тем, чтобы «почесался в затылке современник», чтобы он глубоко задумался о настоящем в целом и о себе лично в частности. Картина «выведена» впечатляющая, но наличие в ней указанных выше заблуждений — свидетельство противоречивости взглядов Гоголя. Они указывают на необходимость тщательного исследования вопроса об эволюции этих взглядов, об исследовании предпосылок, приведших писателя с его верой в искусство как в одно из важнейших средств совершенствования человека, которая, конечно, была утопией, — к идеологическому срыву, что и произошло с Гоголем в 40-е годы.

---

[1] Н. В. Гоголь, т. XII, стр. 378.
[2] Там же, стр. 421—422.